CHARLES BOULEAU

GEOMETRIA SECRETĂ A PICTORILOR

EDITURA MERIDIANE

Charles Bouleau

GEOMETRIA SECRETĂ A PICTORILOR

Traducere de Denia Mateescu

EDITURA MERIDIANE
București, 1979

WANDEI

Prefaţă

În haosul pictural al acestor ultimi ani, în care dezlănţuirea exacerbată a instinctului individual a atins frenezia, a încerca să recunoşti disciplinele armonice care, în toate epocile, au servit în taină drept fundament picturii, ar putea să pară o nebunie.

Nebunia aceasta este însă un lucru cuminte, o ştiinţă necesară atît pentru cel ce vrea să picteze, cît şi pentru cel ce vrea să privească. Şarpanta unei opere constituie totodată şi poezia ei cea mai tainică, cea mai profundă.

Or, acest studiu atît de necesar şi a cărui lipsă este atît de neînţeles nu era uşor de întreprins. Este un demers îndrăzneţ în cadrul căruia cercetătorul trebuie să-şi supravegheze în permanenţă propria gîndire. Lui Charles Bouleau i-a trebuit multă răbdare ; a ştiut să renunţe la primele lui idei, la ipotezele seducătoare care îi orientaseră la început cercetările, pentru a asculta întotdeauna de realitatea operei pe care o are în faţă.

Teoriile estetice expuse aici nu sînt niciodată gratuite. Oricărei epoci ar aparţine, ele au întotdeauna o bază istorică. Charles Bouleau nu este apărătorul înverşunat al nici uneia dintre ele. Pătrunzînd cu prudenţă în această imensă producţie picturală, el a ştiut să scoată în evidenţă contribuţia fiecărei epoci şi a fiecărui artist. Şi-a condus analiza cu o metodă riguroasă, căutînd să refacă pentru fiecare operă studiată ambianţa intelectuală a timpului în care a fost creată.

Din această meditaţie atît de scrupuloasă a rezultat un expozeu foarte nou în multe privinţe. Deşi despre numărul de aur s-a vorbit în repetate rînduri, studiul lui Charles Bouleau cu privire la compoziţia muzicală din timpul Renaşterii, ca să dăm numai un singur exemplu, va constitui pentru mulţi o adevărată revelaţie.

Într-un cuvînt, scopul acestei lucrări este acela de a regăsi spiritul geometriei, aşa cum îl înţelegea Piero della Francesca ; ea vrea să învedereze acea geometrie secretă a operei pictate care, în toate timpurile, a repezentat pentru artişti una din componentele esenţiale ale frumuseţii ; iar demonstraţiile pe care autorul le propune pentru operele unor pictori moderni, ca Mondrian de pildă, sînt o dovadă strălucită a obiectivităţii sale.

JACQUES VILLON

Introducere

După ce am examinat îndelung, la Muzeul Luvru, *Moartea lui Sardanapal* și mi-am făcut unele însemnări cu privire la compoziția acestui tablou, am avut imprudența de a face același lucru și cu *Intrarea cruciaților în Constantinopol*, *Masacrul din Chios*, *Femeile din Alger* etc. Am prins gustul cercetării și am încercat plăcerea pe care aceasta ți-o oferă. După Delacroix, au urmat Poussin și Cézanne, apoi David, Seurat... Am petrecut astfel cinci ani interogînd sute de artiști, prin intermediul a mii de pînze.

Șarpantele, după cum o arată și titlul* nu este un *tratat* de pictură, ci un studiu despre construcția internă a operelor, o investigare a formulelor în funcție de care s-a făcut de-a lungul secolelor distribuirea elementelor plastice. Ca și în cazul trupului omenesc sau al unui edificiu, această structură este atît de discretă încît uneori aproape că nu poate fi sesizată; cu toate acestea ea nu poate lipsi, conferind operei acele «linii principale» despre care vorbea Delacroix în jurnalul său.

În fața pînzelor ce urmează să le studiem vom adopta întotdeauna atitudinea pictorului. Vom examina mai degrabă geneza unei opere decît secretele frumuseții ei formale. Vom rezista tentației de a vedea în aplicarea unei anumite formule privilegiate un criteriu al valorii estetice; nefiind nici matematician, nici filozof, nu vom fi nicicînd ispitiți să dovedim că o operă este un model de frumusețe numai pentru că ea poate să satisfacă cea mai dificilă și mai savantă dintre scheme.

Această lucrare nu este nici o istorie a compoziției. În ceea ce privește ordinea cronologică, ne vom permite unele libertăți. Datorită afinităților existente între diferiți artiști, cum ar fi Cézanne, Delacroix, Rubens, vom fi siliți să îi prezentăm împreună. După cum pentru a urmări folosirea figurilor geometrice (sau a oricărui alt procedeu de construcție) de-a lungul timpului ne vom vedea, dimpotrivă, obligați să-i studiem pe unii pictori în cadrul mai multor capitole. Cu toate acestea, ordinea cronologică va fi de cele mai multe ori respectată, ca un reflex al evoluției ideilor și al faptului că orice artist este mai întîi elev.

În paginile acestui studiu, vom avea prilejul să vedem cît de numeroase sînt soluțiile valabile într-o problemă cum este cea a repartiției formelor; vom constata, de asemenea, că artiștilor le place schimbarea, că urmează moda și că se supun curentelor estetice: motiv pentru care folosim *șarpante*, la plural.

Dar dincolo de toate aceste fluctuații, vom întîlni și jaloane sigure: scrierile despre pictură. Importantele tratate ale lui Cennino Cennini, Piero della Francesca, Leonardo da

* Ediția originală are și acest subtitlu: *Șarpante* (Nota editurii).

Vinci, Alberti, Dürer, Lomazzo, textele lui Delacroix şi ale altora mai puţin cunoscuţi ne vor călăuzi cercetările şi vor constitui pentru noi un fel de control, obligîndu-ne constant să reaşezăm artistul în ambianţa timpului său.

Ce este în fond arta de a compune un tablou şi de ce în anii studenţiei ni s-a vorbit atît de puţin despre ea? Să fie doar o chestiune ce ţine de instinct şi de ochi? Totuşi unii ne asigură că sub aparenta dezinvoltură a maeştrilor s-ar ascunde o ştiinţă matematică foarte subtilă şi foarte disimulată. Nu este mai puţin adevărat că alţii susţin că nu este vorba decît de o falsă ştiinţă, care, în practică, poate fi redusă la cîteva reţete de atelier, la cîteva trucuri, la un *a şti-să-faci*, pe care tinerii trebuie să şi-l însuşească de la bun început. Toate aceste întrebări ne-au dus, atunci cînd am încercat să le dăm un răspuns, foarte departe.

La început, complexitatea subiectului pare destul de mare: organizarea concepţiei plastice răspunde unor necesităţi ce depăşesc domeniul picturii; legile artei monumentale se impun nu numai arhitecturii, ci şi oricărei opere de mari dimensiuni. Este vorba apoi de acţiunea cadrului asupra conţinutului său, acţiune încă foarte generală, dar determinantă pentru organizarea suprafeţei pictate, prin crearea unor figuri geometrice care sînt uneori de o mare complexitate.

Evoluţia ideilor şi formelor de-a lungul timpului a avut un rol mai important decît imperativele foarte abstracte de care am vorbit pînă acum. Există o geometrie a evului mediu. Ea are caractere foarte personale ce încetează odată cu civilizaţia pe care a exprimat-o. Traseele compasului, din ce în ce mai complicate, sînt lăsate deoparte şi, la începutul Renaşterii, o aspiraţie spre simplitate, o repulsie faţă de tot ce era supraîncărcat, creează mediul propice pentru apariţia unei noi pasiuni: aplicarea în artele plastice a unor raporturi preluate din muzică, a căror frumuseţe filozofică fusese preamărită deja de Platon în *Timeu*. Aceste raporturi, studiate mai întîi de către teoreticieni, sînt apoi aplicate de către arhitecţi; dar pictorii nu întîrzie să şi le însuşească, ele constituind un element esenţial al stilului Renaşterii italiene. Există, dealtfel, mai multe modalităţi de a folosi raporturile muzicale: pornind de la ele se poate crea un dezechilibru, o mişcare oscilatorie, foarte gustată în epoca dinamismului baroc, care le conferă o viaţă nouă chiar în momentul în care se aflau pe punctul de a cădea în desuetudine. Totuşi evul mediu nu dispăruse întru totul şi nici pretutindeni. Gustul pentru geometrie persistă, însă simplificat; se recurge la cercuri şi arcuri de cerc, sau chiar la secţiunea de aur; în sfîrşit, acţiunea foarte simplă dar imperativă a formei dreptunghiulare a tabloului continuă să se exercite asupra tuturor modelor şi stilurilor. Forma duce prin ea însăşi la structurarea conţinutului, putînd fi o indicaţie discretă sau o disciplină rigidă.

Pictura nu înseamnă numai o suprafaţă plană; ea întreprinde cucerirea spaţiului, diferitele etape ale acestei cuceriri exprimîndu-se la rîndul lor în compoziţie: cucerire prin mijlocirea geometriei, care recurge la cele trei dimensiuni, şi cucerire cu ajutorul luminii şi a umbrei. Aceste acumulări progresive duc la o plastică de iluzie care ascultă de aceleaşi legi de stabilitate şi gravitate ca şi cea adevărată.

Caracteristica picturii contemporane rezidă însă tocmai în faptul că fiecare dintre aceste moduri de compunere triumfă pe pînză pe cont propriu, ca şi cum tot ceea ce fusese pînă atunci o mixtură s-ar fi revelat dintr-o dată în stare pură.

Şi despre această analiză care se efectuează înăuntrul picturii de azi, o carte ca aceasta nu vine să aducă şi ea încă o mărturie?



Dumnezeu și Noe, *biserica din Saint-Savin-sur-Gartempe. Dumnezeu-tatăl, cu trăsăturile lui Hristos, apare de nenumărate ori în frescele de la Saint-Savin ; el este reprezentat întotdeauna la dimensiuni sensibil mai mari decît personajele din preajma lui și cărora li se adresează. (Arhivele foto).*

1

Arta monumentală

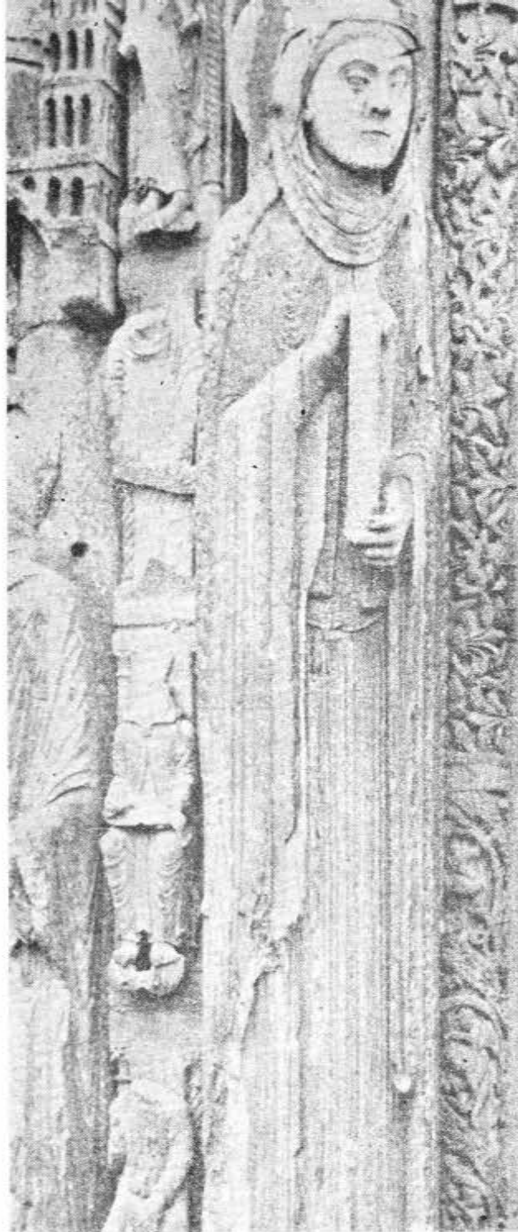
Să cercetăm mai întîi cazul unui artist, pictor sau sculptor, care lucrează la un monument sub îndrumarea unui arhitect; el nu-şi poate concepe şi organiza opera aşa cum ar face-o în propriul atelier. A decora un monument înseamnă a accepta nişte servituţi, care îşi vor pune puternic amprenta asupra dispunerii părţilor, asupra proporţiilor lor, asupra întregii compoziţii. Acesta este şi motivul pentru care primul nostru capitol se va ocupa de caracterele pe care arta monumentală le impune artei plastice.

Monumental înseamnă ceea ce este mai mare decît omul, ceea ce îl domină prin dimensiuni şi prin masă — deci ceea ce determină o atitudine foarte diferită de simpla percepere a unui obiect. Opera monumentală este legată de spaţiul ce ne înconjoară. Privită din afară, în ansamblul ei, ea face parte din peisaj; privită din interior, ea constituie o lume închisă, în care ne mişcăm. Arta monumentală presupune nu numai o examinare fugară, ci şi mişcare. Mişcare de recul pentru a cuprinde opera, cu privirea, în totalitatea ei, în mijlocul mediului ambiant şi pentru a-i contempla coeziunea; mişcare de mers, de plimbare, pentru a o înconjura şi pentru a-i descifra părţile componente. Deşi arta monumentală nu este numai rezultatul arhitecturii, este strîns legată de ea: statuia este arhitectură prin ea însăşi; sculptura decorativă sau pictura murală contribuie la desăvîrşirea monumentului, accentuînd sau îmbogăţind anumite zone, fără a acţiona vreodată în dauna lui.

Astfel arta monumentală este întotdeauna legată de spaţiu şi de ceea ce este mai mare decît omul. Mişcările pe care le impune, mişcarea de recul, mişcarea de plimbare, îi conferă caracterele distincte, dar îi creează şi principalele probleme.

Privit de departe monumentul are un aspect puţin ireal; nu-l poţi atinge: a-l judeca în raport cu el însuşi este o chestiune dificilă; şi o primă problemă se ridică de la bun început: cum să cunoşti adevăratele dimensiuni ale acestui edificiu? Este oare foarte mare sau, dimpotrivă, foarte mic?

Pe de altă parte, formele monumentului pe care îl străbaţi se schimbă neîncetat: anumite unghiuri din care-l privim sînt măgulitoare, altele defavorabile. Artistul trebuie să ia mereu locul vizitatorului, să se pună în situaţia lui: acolo unde vizitatorul va simţi nevoia să se oprească, acolo este punctul sensibil căruia artistul va trebui să-i acorde întreaga lui atenţie; din acel loc formele monumentului trebuie să fie cu adevărat sugestive. Ajungem astfel la a doua problemă, cea a perspectivei monumentale.



CHARTRES, Catedrala: Regina Iudeei.
Din supunerea față de arhitectură se naște statuia-coloană. Prin capul său relativ mic, prin verticalitatea sa riguroasă, prin pliurile sale canelate, ea este imaginea coloanei pe care o acoperă și ale cărei dimensiuni le confirmă, dar pe care nu o înlocuiește, cum se întîmplă cu cariatidele.
(Arhivele foto).

Scara monumentală

Elementele arhitecturale destinate a fi folosite de om și îndeosebi reprezentările figurale (statui, fresce. . .) sînt cele care au în mod obișnuit rolul de a sugera dimensiunile unui edificiu, făcînd posibilă raportarea la ceea ce se numește scara umană.

Omul raportează totul la el. Nimic nu există decît prin acest raport. Omul primitiv observă fenomenele din jur, le consideră utile sau vătămătoare și le încarcă cu metafizică. Arta creată încă din cele mai vechi timpuri a fost întotdeauna magică; a fost expresia a ceea ce s-a dovedit a fi mai slab decît omul sau a forțelor care îl depășeau.

În arta marilor societăți politice, tot omul este cel care servește drept măsură. Zeii sînt reprezentați prin coloși. Pentru că se consideră de origine divină, faraonul egiptean a pus să i se facă statui de zece, de cincizeci de ori mai mari decît dimensiunea naturală.

Trebuie să ajungem la civilizația greacă pentru a întîlni o artă în care figura păstrează aceeași mărime, indiferent de subiectul înfățișat, om sau zeu. Artistul identifică statura sa cu cea divină. Îi înzestrează pe zei cu gusturile, pasiunile și frumusețea sa. Nu le închină statui colosale decît în cazuri excepționale; el caută chiar în propriul trup secretul frumuseții divine și are curajul să proclame măreția omului în fața forțelor naturii.

Romanii au văzut Grecia, dar și Egiptul. De la greci rețin simțul umanului, dar coloșii egipteni le ațîță vanitatea de cuceritori. Amplificînd modelele grecești, ei fac statui colosale, ce îi reprezintă pe zei și pe împărat. Urmează apoi creștinismul. Dumnezeul evreilor era un zeu teribil: se știe că religia ebraică interzisese reprezentarea acestuia. Dar pentru creștinism Dumnezeu este egal cu omul. Scenele vieții lui Isus revin la măsura normală; numai Pantocratorul păstrează, pe fondul bolților sau

în creștetul lor, figura maiestuoasă a unui zeu uriaș.

La vremea aceea civilizația mediteraneană a fost invadată de forțe noi și cu totul necunoscute. Nu asistăm la o revanșă a Orientului, la o reîntoarcere la sentimentul colosalului, ci la apariția unor concepte noi, aduse din străfundurile Asiei: figura umană își pierde dominația sa orgolioasă. În același timp, în Occident avea să se nască un nou umanism, iar în colțurile cele mai diferite ale edificiilor religioase vor apărea personaje surprinzătoare, noi pitici, noi uriași, și vom vedea ce raport subtil întrețin ele cu monumentul.

Un obiect, o figură sînt la scara umană atunci cînd între ele și om, luat ca unitate de măsură, pare să existe o corespondență. Dar această relație poate fi reală sau fictivă.



SAINT-NECTAIRE, capitel: Învierea sfîntului Nectarie.
În epoca romanică, sculptura și pictura se adaptează riguros arhitecturii. Aici dimensiunile modeste ale capitelului sînt voit subliniate de personajele îndesate, cu capete mari. (Arhivele foto).



ROUAULT: Figură din « Divertisment ».
Rouault reia uneori în ilustrațiile sale vechiul procedeu romanic. În opoziție cu microcosmosul care-i deschide cititorului o lume imaginară, personajul cu capul mare amintește, în mod intenționat, dimensiunile paginii. (Ed. Tériade, foto Y. Chevalier).

Am mai spus că omul simte nevoia de a raporta totul la el. Specifică pentru inteligența noastră, facultate a sintezei și a ordinii, este capacitatea de a strînge într-un tot ceea ce este divers și de a-l raporta la modele, eul fiind cel mai apropiat dintre acestea. Printr-un fenomen de *inteligență optică* [1], omul raportează la eul său, înțeles ca unitate de măsură, sau și mai exact la propriile sale dimensiuni, figurile pe care le percepe,

[1] Sau printr-un mecanism perceptiv, anterior inteligenței, dar care o pregătește și care lncrează în același sens.

LE PUY, Catedrala: Sfîntul Mihail. *Nevoile monumentale acționează în mod diferit și depind de amplasarea figurii în cadrul monumentului. De exemplu, personajul unui vitraliu plasat în partea de sus a edificiului va trebui, înainte de toate, să compenseze deformările generate de perspectivă. Aici, din contră, grija majoră a freschistului care a lucrat la Sf. Mihail a fost aceea de a marca, cu claritate, dimensiunile mari ale personajului său, capul făcîndu-i-l foarte mic. (Arhivele foto).*



la o anumită distanță, pe un monument. Inteligența optică este un act rapid, imediat; nu ne dăm seama de mecanismul ei; în momentul în care ne aflăm la o oarecare distanță, ea diminuează pentru noi figura colosală, în care, împotriva dorinței artistului, nu vom mai vedea un uriaș; în același fel mărește un personaj mic, pe care nu-l vom putea lua niciodată drept pitic. În catedrala Sfîntul Petru din Roma, îngerașii care țin aghesmatarele nu justifică imensitatea navei. În schimb, cînd un credincios se apropie de ei, rămîi stupefiat: acesta pare foarte mic și scoate în mod brutal în evidență dimensiunile colosale ale îngerașilor. [2] Friza executată de Paul Delaroche la Școala de Bele Arte este constituită din personaje de dimensiuni foarte mari, pe care de departe « le citim » ca pe niște oameni în mărime naturală și care fac ca acel vast hemiciclu să ne apară strîmt. Atunci, cum să te împotrivești iluziilor pe care le antrenează inteligența optică? *Cum să mărești, cum să micșorezi? Cum poate artistul să facă sesizabile dimensiunile neobișnuite? Pe scurt, cum poate restitui monumentului adevăratele lui dimensiuni?*

Pentru aceasta există două posibilități: fie să se confrunte, în cadrul aceluiași mo-

[2] Sculptura în plein-air se sustrage, în parte, acestei legi, mai întîi pentru că lumina mănîncă formele, iar apoi pentru că din clipa în care ele ating o anumită dimensiune se fac simțite deformările amenințătoare ale perspectivei. Dacă se acordă zece « capete » pentru o statuie de trei metri, ar fi absurd să se acorde douăzeci de « capete » pentru o statuie de șase metri.





PICASSO: Războiul și pacea, *detaliu.*
Picasso impune personajelor sale deformările cele mai îndrăznețe, cele mai voite. Aici, cele două figuri mari, Pacea și Războiul, avînd capete mici, devin și mai mari. Ele se opun războinicilor, cailor, care își păstrează proporțiile normale. Prin această opoziție Picasso, care are întotdeauna un simț foarte exact al scării, respectă dimensiunile panoului său. (Vallauris, foto Cercle d'Art).

nument, personajele mari cu cele mici, uriașii cu figurile de talia noastră; sau să se modifice proporțiile obișnuite ale corpului omenesc.

Egiptenii au folosit prima posibilitate. Pe frescele și basoreliefurile lor, faraonul este înconjurat întotdeauna de o mulțime de personaje mici. Chiar Sfinxul nu pare mare decît dacă zărești templul vîrît între labele sale, construcție la scara noastră, ale cărei elemente sînt raportate la om. Pe o gravură de epocă, realizată în vremea în care templul se mai afla îngropat sub pămînt încă, dimensiunile adevărate ale Sfinxului erau greu de apreciat, dacă nu se lua și măsura de precauție de a reprezenta un beduin sau vreun călător alături.

În evul mediu era folosită cea de a doua posibilitate pentru a mări sau micșora, pentru ca dimensiunile excepționale ale unei figuri (luînd ca punct de plecare cadrul său) să devină sesizabile; iar respectul pentru dimensiunile monumentului a cunoscut în epoca respectivă cea mai mare rigurozitate.

În sculptura romanică figura umană învederează o docilitate care ne-a uimit întotdeauna. Unde, în afară de Extremul Orient, se mai întîlnește o asemenea cumințenie a imaginii omenești, capabilă de a se deforma după capriciile artistului? Știm, după magistrala teză a lui Baltrušaitis, că nu capriciile sînt cele care dictează aceste transformări, ci niște exigențe foarte precise [3]: figura omenească nu mai are o formă fixă, ea se supune cu umilință,

[3] J. BALTRUŠAITIS, *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Paris, 1931.



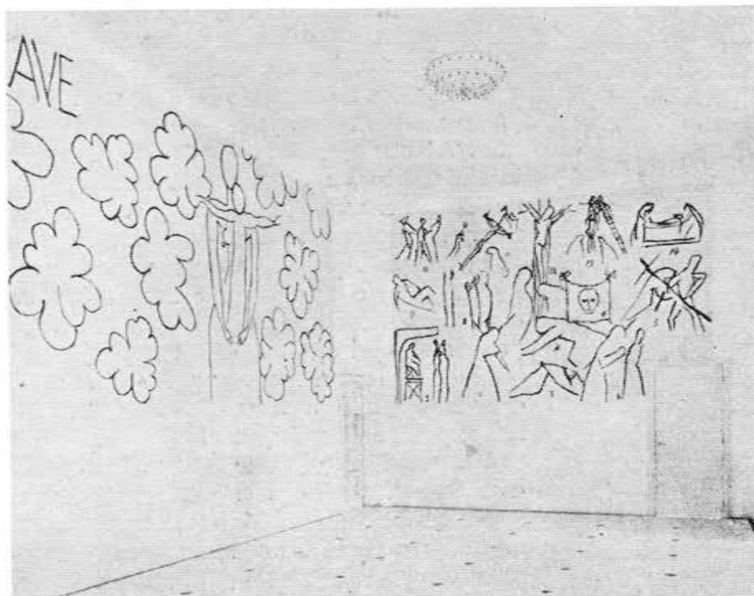
DUFY: Zîna Electricitate, *detaliu. În această imensă compoziție (10×60 m), Raoul Dufy a știut să apere grandoarea monumentală a panoului său. Toate personajele sînt realizate aproape la mărime naturală. Doar în centrul panoului, către partea de sus, sînt ceva mai mari, cum era necesar pentru a compensa deformările perspectivei. (Musée de la Ville de Paris, foto Seuil).*

aidoma tuturor celorlalte elemente, legilor interne ale ornamentului și legilor impuse din afară de arhitectură [4].

Întreaga noastră generație s-a pătruns de aceste analize; dar ceea ce nu s-a spus poate îndeajuns (punctul de vedere al pictorului-freschist care s-a văzut pus în fața acelorași probleme) este faptul că dacă figura ascultă de o geometrie mai mult sau mai puțin complexă, ea respectă totodată, cu aceeași strictețe, dimensiunile monumentului și raportul său cu umanul. Aceasta se realizează printr-un mijloc foarte simplu care frapează imediat inteligența optică: printr-o modificare a canonului proporțiilor umane, modificare care se bazează mai ales pe importanța conferită capetelor și mîinilor. *Văzut de la oarecare distanță, pe un monument, un personaj cu capul mare pare mic, iar un personaj cu capul mic pare mare.* Cînd este vorba de două personaje avînd și unul și celălalt aproximativ dimensiunile naturale, cel care are un cap mic va părea mai mare decît în natură și va da, în consecință, elementului care îl încadrează, grandoare și eleganță. Un cap mare va produce un efect contrar.

Reprezentarea omului riscă să ne înșele asupra dimensiunilor reale ale monumentului. Dimpotrivă, deformarea omului poate să i le scoată în evidență. Dar a deforma omul înseamnă să te atingi de ceea ce se numește canonul uman. Canonul reprezintă alegerea unui raport între dimensiunile tuturor părților corpului. Deoarece observarea naturii a oferit cele mai variate măsuri, artiștii au căutat întotdeauna să le standardizeze, să reprezinte nu o măsură care să fie o medie, ci un canon, ceea ce este cu totul altceva: canonul implică ideea de frumos. Această noțiune, în aparență abstractă și rafinată, îl însoțește pe om încă din cea mai îndepărtată antichitate.

[4] A se vedea și H. FOCILLON, *Arta Occidentului.*



MATISSE: Capela Rozariului de la Vence. *Alături de figurile mari ale sf. Dominic și ale Fecioarei, Matisse a presărat Drumul crucii cu personaje de mici dimensiuni. Fidel legilor scării, prin această opoziție el a lăsat capelei dimensiunile pe care i le dăduse arhitectul. (foto H. Adant).*

Canonul egiptean, modificat de trei sau patru ori numai în cursul a treizeci de secole, era de o remarcabilă fixitate. Canonul grecesc a fost codificat într-un chip și mai dogmatic întrucît măsurile sale abandonau practicile de atelier pentru a căpăta o valoare filozofică; fiecare maestru avea însă despre ele o idee proprie, canonul păstrînd astfel o mare suplețe. Omul avea șase, șapte sau opt «capete», pentru a folosi jargonul artiștilor și pentru a lua o unitate de măsură comodă.

Odată cu popoarele migratoare dispare orice idee legată de canon. Omul însuși dispare adesea ca ființă în sine, ca «persoană», el nu mai este decît secvența unui ritm, un element într-o palmetă modulată. Și totuși, de îndată ce poate fi recunoscut, de îndată

ce îl vedem acționînd într-o scenă profund umană îl reconstituim, ni-l imaginăm ca pe un personaj mare sau mic, în funcție de înfățișarea lui. Dintr-o dată ne schimbăm părerea asupra dimensiunii elementului portant. Acest om maleabil ca o ceară moale în mîinile lor, a cărui formă nu mai este dirijată de canoane autoritare și care rămîne totuși pentru noi un om, nu constituie oare pentru artiștii evului mediu un minunat instrument de sugerare? S-au folosit de el cu o abilitate încîntătoare, mai cu seamă pînă în secolul al XIII-lea. Personaje mai mici decît în natură au patru sau cinci «capete» (capitelurile din Auvergne, frizele); pe anumite bolțare ale ferestrelor din sud-vestul Franței, micile figuri au trei «capete»: îngustimea cadrului este astfel subliniată. Pe marile timpane, personajele se alungesc pînă la douăsprezece, cincisprezece «capete»; părînd, efectiv, imense, mult mai mari decît în natură, ele conferă părții de arhitectură pe care o decorează dimensiunea ei reală. Mai mult, ca niște adevărați mediteraneeni, care, pentru a înțelege sentimentele unui interlocutor, îi privesc mîinile la fel de atent ca și chipul, artiștii romanici acordă mîinilor o mare valoare expresivă. Ele sînt vii, mimează scenele reprezentate tot așa de bine în frescele de la Saint-Savin ca și pe capitelurile din Auvergne. Așa că romanicii vor înzestra atît mîinile cît și capetele cu forța de a ne reaminti necontenit scara unui personaj, dimensiunea lor rămînînd aproape aceeași indiferent de lungimea corpului.

În secolul al XIII-lea, admirația pentru sarcofagele antice și observarea mai îndelungată a realității au făcut ca «extravaganțele» epocii precedente să pară șocante [5]; deformările devin mai timide, fără să dispară întru totul; micile figuri de pe vutele porticelor catedralelor au în general patru sau cinci «capete», cele ale lintourilor cinci sau șase; statuile foarte mari, amintire a statuilor-coloane, au șapte sau opt [6]. Astfel încît putem aprecia direct îngustimea unei frize sau a vutelor care joacă rolul intenționat modest al unui accent, volumul cubic și dens al unui capitel sau elanul spre cer al marilor verticale. Grație puterii sugestive a elementului figurat, arhitectura rămîne exact cea pe care a voit-o artistul.

Marea libertate de care se bucura epoca romanică, o regăsim astăzi. Ca și la începutul evului mediu, canoanele sînt lipsite de valoare, formele răbufnesc, iar omul va fi ceea ce va dori artistul să facă din el. Trebuie să ținem seama însă și de omul-spectator, a cărui imaginație reconstituie, recreînd-o în felul său, opera de artă, și a cărui inteligență optică readuce la normal o formă cunoscută din clipa în care a fost identificată.

Aceia dintre marii maeștri moderni care au avut cu adevărat simțul peretelui s-au referit întotdeauna, bazîndu-se pe instinct sau pe reflecție, la procedeul egiptenilor, ca și la cel al romanilor. Raoul Dufy în *Zîna electricitate* alătură două personaje foarte mari unei mulțimi de personaje în

---

[5] Primul motiv a fost însă mai determinant decît al doilea căci observarea naturii s-a practicat întotdeauna. Ce poate fi mai natural, mai bine sesizat pe viu decît micii omuleți de pe capitelurile din Auvergne? Și unde se pot vedea reprezentate, cu mai multă exactitate, costumele vremii? În natură poți găsi ceea ce cauți. În secolul al XIII-lea în ea se vor căuta figurile elegante și calme, drapate în nobile veșminte. Acesta a fost primul clasicism.

[6] Viollet-LE-DUC (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, art. *Proportion*, p. 557) a fost primul care a văzut limpede. Îi admiră pe arhitecții medievali pentru faptul de a fi făcut ca elementele edificiilor ridicate de ei să nu se supună unui modul, ci «scării omenești, respectiv dimensiunii omului... Era un mijloc de a înfățișa ochilor adevărata dimensiune a unui monument, deoarece în felul acesta puteau stabili o relație exactă cu omul, pentru toate părțile». Dar observația sa atît de adevărată și de nouă este valabilă cînd are în vedere bazele, capitelurile, diametrele coloanelor, suporților..., niciodată însă cînd se referă la reprezentarea figurilor.





Fernand LÉGER: Fațada muzeului Fernand Léger de la Biot.
Fernand Léger gîndise inițial această compoziție pentru stadionul din Hanovra ; poate că acolo ar fi fost executată la dimensiuni mai reduse ; dar acele mîini imense și acel personaj colosal, pe care capul său mare îl face să pară foarte îndesat, este greu de realizat dacă este privit de la mică distanță, căci zidul are 16 metri înălțime. Nerespectarea scării face dintr-o operă monumentală o baracă de bîlci. (foto Jacques Mer).

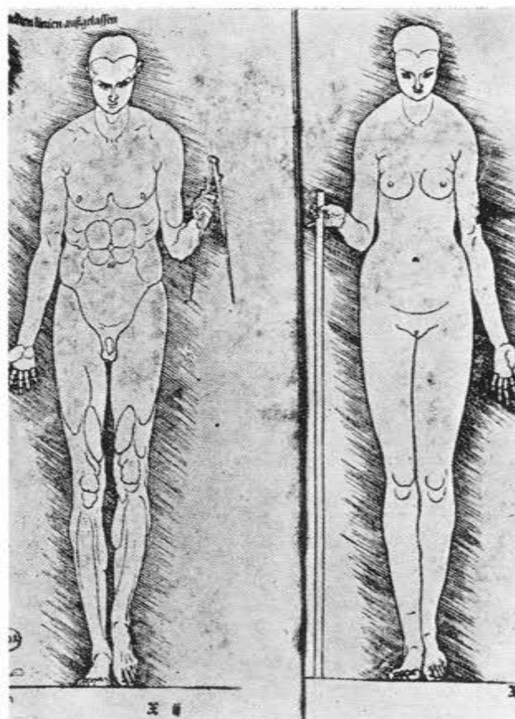
mărime naturală; de asemenea ne dăm imediat seama de dimensiunea *Sfîntului Dominic* din capela din Vence, deoarece cîteva figuri mici i se opun. Picasso știe să-și pună de acord cu arhitectura toate operele monumentale, și reușește acest lucru cu atît mai ușor cu cît nu îi este teamă să dezarticuleze, să rupă forma omenească; uneori el termină prin mici capete rotunde personaje mari, lungi, asemeni figurilor de pe timpanele burgunde și, ca și acestea din urmă, înconjurate de figuri mai robuste. În schimb, trebuie să remarcăm că Fernand Léger nu respecta arhitectura și micșora scara monumentului prin personaje masive, cu mîini butucănoase, și chiar prin elemente abstracte, dar extraordinar de plastice, care ne amintesc de mînerele instrumentelor sau de alte obiecte familiare. Rouault însă, în al său *Miserere*, ne reașază mereu în fața adevăratei dimensiuni a ilustrației de carte cu personaje cu cap mare.

Grecii nu ar fi folosit niciodată astfel de mijloace pentru a face sensibilă scara unui monument: spiritului lor îi repugnă deformarea. Figurile de pe frizele grecești nu sînt niciodată prea mici, iar cariatidele niciodată prea mari. Măsura omului le este mereu prezentă în minte: iată motivul

pentru care Partenonul nu ar putea fi mărit sau micşorat fără a-i distruge armonia. Să remarcăm totuşi că friza Partenonului are înălţimea de un metru. Romanii ar fi aşezat acolo personaje de patru sau cinci « capete», iar noi am fi cunoscut cu exactitate dimensiunile monumentului. În schimb personajele lui Fidias dau impresia de mărime naturală şi monumentul pare ceva mai mare decît este [7].

Odată cu Renaşterea modificarea după bunul plac a proporţiilor umane a devenit din nou o chestiune foarte dificilă pentru artist: admiraţia generală faţă de sculptura antică interzicea asemenea fantezii. Dar teoreticienii Renaşterii abordează problema canonului uman în alt spirit decît antichitatea. Evul mediu, cu misticismul simbolurilor şi al corespondenţelor, îi covîrşeşte încă: nu mai era suficient ca proporţiile să fie agreabile şi raţionale pentru a fi frumoase, trebuia ca numerele care le regizau să aibă o rezonanţă metafizică. Bazîndu-se pe Vitruviu, maestrul lor venerat, renascentiştii păstrau, împotriva voinţei lor, moştenirea evului mediu, care făcuse din om imaginea lumii, microcosmosul: voiau să întemeieze proporţiile omeneşti pe nişte raporturi simple a căror aplicare să devină foarte generală.

Nu vom analiza aici în detaliu aceste raporturi bazate pe numerele mici, despre care vom vorbi pe îndelete într-un alt capitol, unde îi vom vedea pe aceşti maeştri procedînd cu prudenţă în stabilirea regulilor proprii, găsind soluţii ale căror rezultate vor fi foarte diferite. În realitate, variabilitatea canonului uman era un bun cîştigat. În această privinţă nu se mai puteau supune unui dogmatism rigid. Teoreticienii făcuseră mari eforturi pentru a-i convinge pe artişti să se întoarcă la reguli, dar, nereuşind să se pună de acord între ei, teoriile lor nu au ajuns să fie niciodată aplicate cu stricteţe. Artistul nu mai avea o bază sigură; el observa natura şi o interpreta după plac.

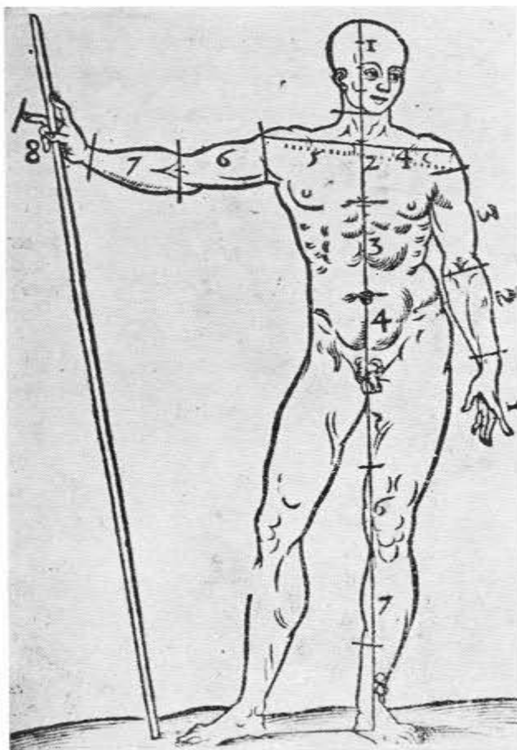


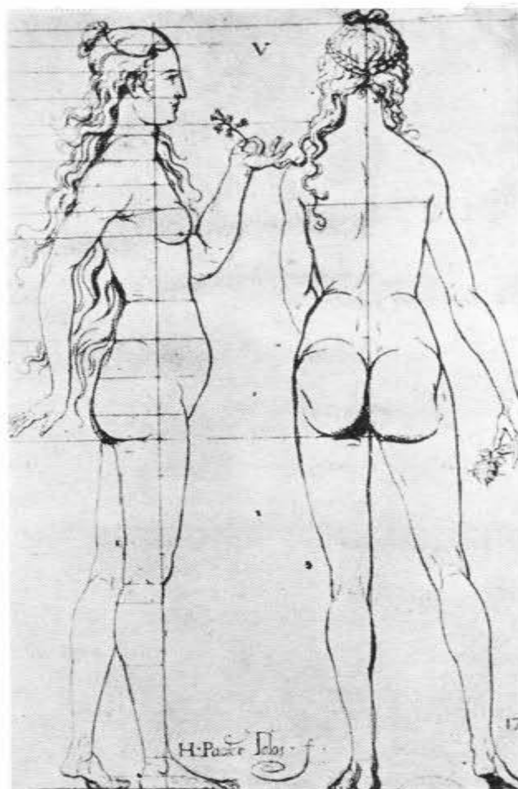
Albrecht DÜRER: Figuri.
Dürer face numeroase studii privind variaţia dimensiunilor elementelor corpului omenesc, din copilărie şi pînă la vîrsta adultă, introducînd factori ca slăbiciunea sau obezitatea, scopul acestei cercetări fiind, găsirea unui tip de o frumuseţe ideală. (Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürenberg, 1525).

[7] Lucrul acesta l-am văzut deja la Partenon: scara umană poate fi un mijloc eficace pentru crearea sugestiei. Nu întotdeauna ea duce la cunoaşterea adevărului, ci, uneori, şi la crearea unor iluzii. Chiar în epocile în care nu era îngăduită nici o deformare, decoratorii ştiau s-o folosească cu abilitate. Diferenţa cea mai frapantă, imediat sesizabilă, între decoraţiile secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea, între baroc şi rococo, constă în faptul că în epoca din urmă personajele devin foarte mici. În săli de dimensiuni reduse, inteligenţa optică preia rolul de a crea iluzia de grandoare.

Alberti este, poate, primul, care a încercat să stabilească niște norme; apoi Leonardo da Vinci și Albrecht Dürer au demonstrat că nu există numai una, ci mai multe reguli posibile. Din nou s-au întors cu toții la canonul antic al lui Vitruviu, care, ca arhitect matematician, adoptase canonul lui Lisip (opt « capete ») pentru a-l încorpora într-un sistem foarte personal ce cuprindea omul, geometria, ordinele arhitecturii, frumosul întreg, în cadrul aceluiași joc de raporturi. Această întoarcere la Vitruviu, în căutarea unei chei a proporțiilor umane, va avea o mare importanță: ea va constitui

Jean COUSIN: Livre de pourtraicture.
Jean Cousin crede să-l regăsească pe Vitruviu, dar figurile sale sînt mult mai lungi decît cele ale anticilor. (Paris, 1571, foto Giraudon).





Figură din Tratatul despre proporție *al lui Lomazzo. Pictorul din Toulouse, Hilaire Pader, ilustrîndu-l pe Lomazzo, oferă pentru canonul de șapte capete și jumătate un model mai mult manierist decît grec. (Toulouse, 1649, foto Giraudon).*

începutul admirației exagerate a pictorilor pentru raporturile matematice și pentru proporțiile armonice; trebuie însă să consemnăm că acel canon al lui Vitruviu nu mai era cel al lui Policlet (*Doriforul* — șapte « capete »); maeștrii Renașterii îl vor modifica și ei la rîndul lor, aproape fără să vrea, fiecare dîndu-i o interpretare personală. Faptul devine frapant mai cu seamă atunci cînd comparăm imaginile pe care ni le propun elevii lor de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. Jean Cousin are pretenția că-l



POZZO: Sfîntul Ignaţiu în slavă. *(Roma, biserica Sant' Ignazio, foto Boudot-Lamotte).*

urmează în mod strict pe Vitruviu, dar exemplul pe care ni-l oferă este un personaj lung și sinuos, care nu izbutește decît șoldindu-se să intre în gabaritul prescris, iar femeile sale sînt niște Diane din Anet [8].

Astfel canonul uman păstrează ceva din supleţea moştenită din evul mediu. Această suplețe care și-a pierdut adeseori rațiunea sa de a fi nu mai slujește întotdeauna legile monumentale [9], dar persistă ca o relicvă tenace și rezistă oricărei tentative de standardizare. Și aceasta pentru că artistul i-a dat un nou sens, a înzestrat-o cu o putere nouă: valoarea expresivă. Manieriștii efilează figurile, le fac niște picioare ca fusele, gîturi de lebădă, nu pentru a sublinia imensitatea unui zid, ci pentru farmecul, grația languroasă pe care le gustăm la aceste forme.

Așa se face că o lege imperioasă a compoziției monumentale a creat anumite deformări necesare, apoi, fiind neînțeleasă și uitată, a dispărut, lăsînd în urmă o obișnuință a cărei origine nu se mai cunoștea și care ar fi putut să servească într-o bună zi altor proiecte [10].

Perspectiva monumentală

Vom lua acum în considerație o altă piedică în calea fanteziei artistului, o disciplină impusă de arhitectură, de monumentul căruia îi este destinată opera, și care va avea, întocmai ca și rigoarea dimensiunilor cadrului, o acțiune directă asupra compoziției: perspectiva monumentală.

Nu este vorba de perspectiva în sine. Fără îndoială că problemele pe care ea le pune artiștilor sînt înrudite cu cele ridicate de compoziție, astfel încît putem asemui aceste două feluri de cercetări cu două căi paralele, care uneori se întretaie sau chiar coincid (iată motivul pentru care ne vom întîlni de foarte multe ori în drumul nostru cu perspectiva). Cele două domenii fiind totuși distincte, studiul diferitelor perspective, ca și soluțiile problemei reprezentării spațiului nu-și pot avea locul aici.

Perspectiva monumentală constituie ansamblul regulilor care impun unei opere locul pe care trebuie să-l ocupe în cadrul unui monument. În această privință nu trebuie să existe o confruntare, ci o armonie între *opera reprezentată*, istoriată sau nu, și *monumentul* care este și el tot o operă. După cum am văzut, așa cum scara unui monument se cerea respectată, în aceeași măsură era necesar să i se respecte acestuia zidurile și proporțiile. Picturile nu trebuie să distrugă suprafața murală prin iluziile pe care le generează; pe de altă parte, racursiurile nu trebuie să dăuneze picturilor înseși. Basorelieful sau fresca plasate sus de tot, sub cornișă, nu pot fi concepute în același fel ca în cazul în care s-ar afla jos, la nivelul ochilor.

Dar să ne apropiem de un monument pe care pînă acum l-am considerat în ansamblul lui, să ne oprim în centrul unei biserici, la baza zidurilor acoperite cu fresce. . . Formele se mișcă, construindu-se diferit la fiecare pas, apoi încremenesc acolo unde sîntem obligați să ne oprim, unde artistul a prevăzut că ne vom ridica privirea spre ele. Perspectiva în racursi a zidurilor înalte deformează subiectele reprezentate; aceasta nu dăunează deloc cînd este vorba de operele bizantine sau medievale care păstrează același efect frontal indiferent că sînt pri-

[8] *Livre de pourtraicture par Maistre Jean Cousin, peintre géométrien*, Paris, 1571.

[9] Totuși LOMAZZO păstrase simțul zidului și legile sale: « În marile subiecte, spune el, trebuie să mărim în mod judicios figurile, puțin mai mult decît frumusețea naturală, pentru a realiza înțelegerea dintre ele . . . » (*Trattato dell'arte della pittura*, 1584, cartea a VI-a, cap. II).

[10] Cf. FOCILLON: « O sintaxă și-a creat propriul vocabular, iar vocabularul a supraviețuit sintaxei ».

vite de aproape sau de departe [11]; unghiurile de vedere multiple nu defavorizează nici operele arhaice, ale căror perspective false, pur descriptive, nu încearcă să creeze iluzia și decorează zidul ca o tapiserie, fără a-i da adîncime [12].

Problema se complică însă atunci cînd grija pentru o perspectivă exactă, dînd iluzia realității, începe să-i obsedeze pe artiști, adică odată cu Quattrocento. Cei mai subtili dintre ei, cei ce aveau simțul monumentului și al sculpturii monumentale, un Piero della Francesca, Andrea del Castagno sau Mantegna [13] de exemplu, și-au dat repede seama că perspectiva cu un punct de fugă normal face ca orice pictură situată deasupra ochilor privitorului să cadă înainte. În asemenea situații ei au adoptat puncte de fugă foarte joase, plasate la înălțimea gleznelor personajelor reprezentate [14].

Logica italiană va merge mult mai departe pînă la crearea unei perspective reale pe suprafața zidului, în raport direct cu înălțimea scenei pictate deasupra spectatorului. Vor obține astfel sub personaje niște cornișe perfect imitate care ies în relief, mascîndu-le picioarele.

În curînd se va ajunge la *trompe l'œil*. În biserica Sant' Ignazio, din Roma, totul se prăbușește în jurul nostru, ca într-un fel de cataclism, de îndată ce ne îndepărtăm de punctul central pentru care a fost studiată perspectiva și de unde ea creează iluzia. O lume fantastică, absolut ireală ia ființă, pentru ca apoi să se năruie. Este lumea, pe cît de falsă pe atît de incitantă pentru imaginație, a decorului de teatru. Aici *trompe l'œil*-ul a fost împins pînă la absurd; dar s-a rîs îndeajuns de aceste procedee ingenioase ale barocului tîrziu. Trebuie să recunoaștem că *trompe l'oeil*-ul restabilește dintr-un anume unghi de vedere echilibrul arhitecturii, reașază personajele la locul lor în spațiu, în loc de a fragmenta zidul în tablouri fără legătură între ele, avînd fiecare linia lui proprie de orizont, tablouri de șevalet care camuflează întregul monument și transformă zidul într-o tristă simeză.

Pe o poziție diametral opusă în comparație cu acest grup de matematicieni ai perspec-

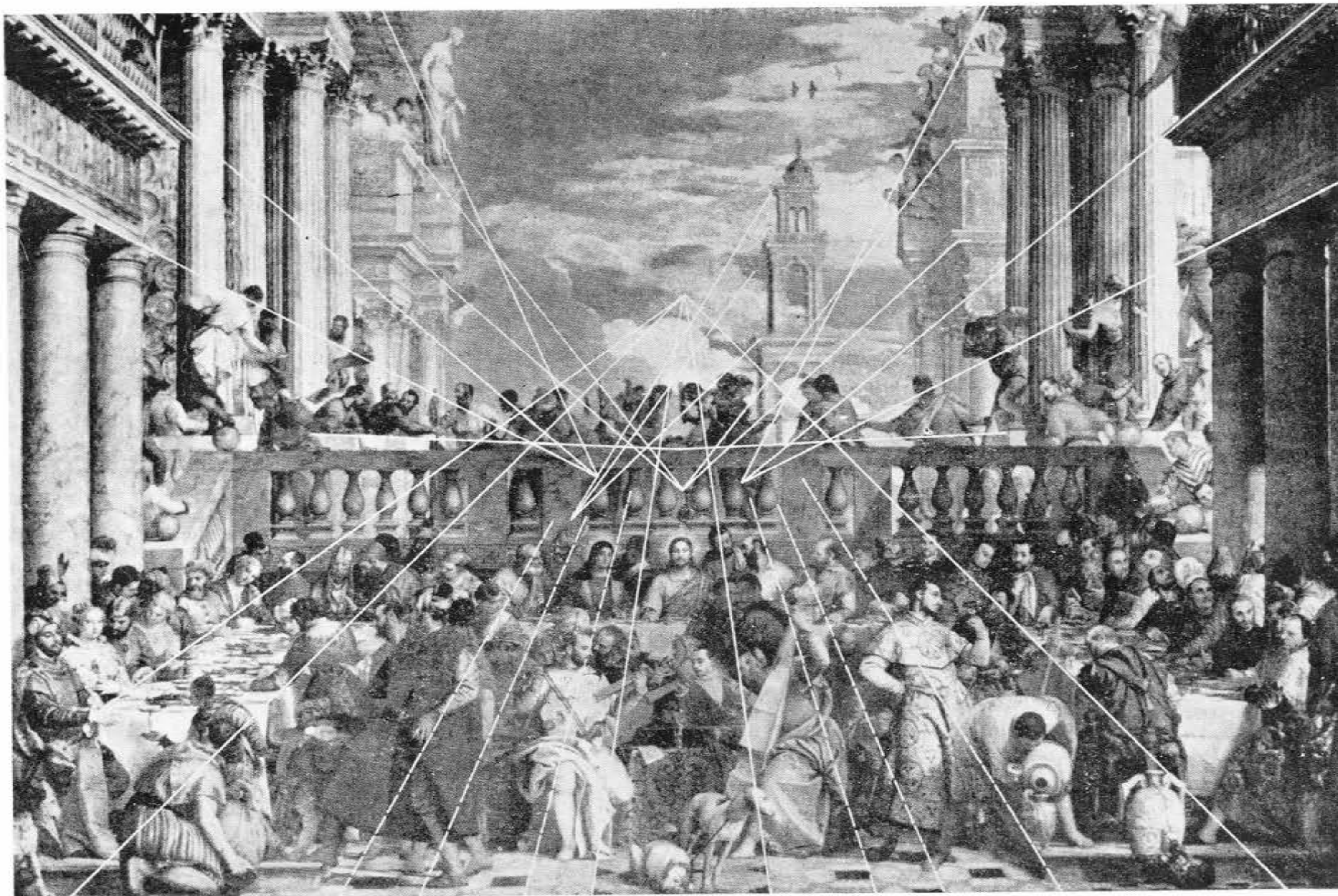


[11] Deformările care alungesc, datorate perspectivei, i-au preocupat totuși pe bizantini. Problema era sau de a mări capul personajului, care putea în felul acesta să piardă din grandoare, sau de a păstra canonul adoptat, capul riscînd să dispară în elevație. Am avut șansa de a lucra mai multe luni sub bolta bisericii de la Saint-Savin; am putut să studiem pe îndelete acele opere magistrale și să constatăm soluțiile date acestor probleme de maeștrii secolului al XII-lea. Ei știau că o pată deschisă pe un ecran întunecat pare mai mare decît este în realitate; de aici aureolele colorate de deasupra capetelor (cf. San Clemente, Ravenna și Santa Maria Antiqua). Nici vitraliile de la Chartres nu au uitat acest lucru.

[12] Problema narării unei legende pe un zid fără a-i da adîncime a găsit la Giotto o rezolvare foarte personală. Și pentru că el însuși era arhitect, Giotto iubea peretele, avea pentru integritatea lui cel mai mare respect. Din această cauză a propus un spațiu restrîns, limitat de un perete vertical foarte neted, din care răsar cîteva *fabrici* (din italienescul *fabbrica:* construcție, clădire; vechi termen al pictorului peisagist), iar personajele sale evoluează în fața acestui gen de cortină de teatru pe un proscenium îngust.

[13] În legătură cu aceasta să cităm interesantul text al lui Sebastiano Serlio din prefața lucrării sale *Tutte l'opere d'architettura e prospetiva* (cartea a II-a): . . . « Or, înălțimea acestui orizont este în mod obișnuit la nivelul ochilor noștri. Perspectivul ar putea foarte bine să-și permită să așeze orizontul ceva mai sus, cu condiția de a fi bine condus de o judecată sănătoasă și să nu facă precum ar face, după placul lor, unii ignoranți prea subiectivi și nu prea înzestrați cu o bună cunoaștere, care pe unii pereți ai palatului, de treizeci sau patruzeci de picioare înălțime, vor desfășura o poveste sau o altă născocire, la care vor adăuga clădiri, al căror unghi de vedere nu va fi mai înalt decît planul (adică: va fi mai înalt decît planul), din care cauză greșeala lor va fi teribil de grea și de urîtă grație în ochii cunoscătorilor, căci bunii lucrători nu vor face niciodată așa ceva, ferindu-se să cadă în această eroare, mai ales maestrul Andrea Mantegna și alții . . . » (trad. franceză de Jan Martin, Paris, 1545, p. 26).

[14] Vezi p. 102.



VERONESE: Nunta din Cana.
Studiu de perspectivă. Perspectiva numită « clasică » face să conveargă într-un punct unic toate perpendicularele din planul tabloului ; Veronese, dimpotrivă, le dirijează spre mai multe puncte repartizate în zona centrală a pînzei ; el deschide astfel spațiul, în loc să-l limiteze. (Paris, Luvru, Arhivele foto).

tivei, logici, raționali, care ne antrenează în lumea lor de iluzie, se situează Veronese, a cărui perspectivă dizlocată suprimă punctul de fugă. Să fie el oare un primitiv întîrziat ? Nu, căci operele lui satisfac pînă și spiritul cel mai clasic. Să studiem totuși mai îndeaproape toată seria *Ospețelor biblice*. Să urmărim liniile meselor, pe urmă pe cele ale pavimentului și, în sfîrșit, pe cele ale cornișelor: vom avea surpriza să

găsim punctele de fugă situate din ce în ce mai jos, toate, pare-se, aproape de axul vertical median al pînzei. Dar să le examinăm şi mai atent: acele *fabrici* care se înfăţişează în depărtare totdeauna pe o linie orizontală, şi care sînt presupuse a fi planuri paralele, îşi au punctul de fugă cînd la dreapta, cînd la stînga axului median. Ce înseamnă asta ? Că există mai multe puncte de fugă [15], sau mai exact că există o *suprafaţă de fugă* care se situează către centrul de jos al tabloului, pe un spaţiu de cîţiva metri pătraţi. Veronese dirijează după plac privirea spectatorului spre stînga, spre dreapta, mai sus sau mai jos, în funcţie de fantezia sa; sau mai precis îl transformă pe spectator într-un Argus cu o sută de ochi ce parcurg, simultan, pînza din toate direcţiile. Prin aceasta el nu se aseamănă cu primitivii, al căror procedeu constă în a ridica linia de orizont cît mai sus posibil pentru a reda cît mai amănunţit un număr mare de elemente (cum va face şi Pinturicchio, în secolul al XVI-lea). Dimpotrivă, la Veronese suprafaţa de fugă, pe care se întretaie liniile perspectivei, produce aceeaşi impresie ca şi o pînză de fundal din spatele unei scene de teatru nu prea adîncă; Veronese se raliază mai degrabă la concepţia monumentală a lui Giotto, care îşi aşeza personajele întocmai ca un sculptor, în faţa unui fundal închis. Universul lui Veronese nu este închis. Din contră, el este vast, aerat, luminos, fără a sparge însă vreodată zidul, şi acest rezultat uimitor este obţinut graţie perspectivei multiple, acelei maniere, dacă se poate spune astfel, de a rupe perspectiva şi de a o face inofensivă. Lucrul este şi mai izbitor dacă se compară *Ospeţele biblice* ale lui Veronese cu un tablou redînd un subiect analog, *Nunta din Cana* a lui Bassano, de la Muzeul Luvru, operă construită pe o perspectivă spaţială al cărui punct de fugă oblic se înfundă în tablou ca o pană.

[15] GUADET (*Cours de perspective*, 1929, p. 191) a identificat şase puncte de fugă în *Nunta din Cana*, dar, spune el, « linia orizontului rămîne, desigur, constantă ». EMANAUD (*Géométrie perspective*, 1921, p. 351) recunoaşte că linia orizontului nu este clară în acest tablou şi că în *Ospăţul din casa lui Levi* « soluţia este rea ».

CORREGGIO,
în unele lucrări murale, caută efectele plafonante sau unghiurile de vedere plonjante : orizontul urcă spre partea de sus a tabloului în Virtuţile *de la Luvru şi coboară către partea de jos în* Madona sf. Gheorghe. *Perspectiva monumentală ameţitoare a plafoanelor pictate de el a trezit în Correggio, după cum avea să trezească la o întreagă generaţie, gustul pentru racursiuri.*



CORREGGIO: Madona sf. Gheorghe.
(Muzeul din Dresda, foto Alinari).

Ultimul efect al *trompe l'œil*-ului, turul său de forţă, îl constituie perspectivele plafonante, cupolele ce par să se deschidă spre cer.

Cupolele şi bolţile bizantine erau în întregime ocupate de bustul lui Hristos Pantocrator. Acest cap enorm, atît de impresionant, care ne domină, pare să contrazică, aparent, legea scării monumentale. În realitate însă el o confirmă; căci dacă ne vom imagina personajul în întregime, picioarele sale vor atinge pămîntul, iar proporţia sa va fi aceea a celor mai lungi figuri create de arta medievală. Alteori, cupolele erau decorate de jur împrejur cu o friză de personaje; acestea însă n-au rupt niciodată contactul cu cornişa şi nu au creat un spaţiu imaginar. Primele figuri plafonante sînt cele ale lui Mantegna de la *Camera degli Sposi*, din Mantova, executate în 1470. Acolo plafonul nu mai există; rezemate în cot, pe o balustradă circulară, personajele se decupează, în perspectivă, pe cer.

CORREGGIO: Virtuţile.
(Paris, Luvru, Arhivele foto).



Cele dintîi figuri plutitoare sînt poate cele din *Facerea lumii* de pe plafonul Sixtinei. Întregul plafon este însă o solidă arhitectură pictată, sprijinită bine de ziduri, şi în care cîteva chesoane deschise creează un fel de spaţii libere prin care se vede cerul. Numai zece ani mai tîrziu, Correggio va merge şi mai departe. Cupolele sale sînt de o asemenea îndrăzneală încît nu s-a făcut ceva mai surprinzător nici în timpul mareei decorative din epoca barocă. Mai puţin cunoscută decît ameţitoarea cupolă a catedralei din Parma, cea de la San Giovanni Evangelista, tot de la Parma, dar mai veche cu cîţiva ani, lansase totuşi cît se poate de clar provocarea: în centrul cupolei, chiar deasupra capetelor noastre, se înalţă după înviere Hristos, singur pe tot cerul. Pe de altă parte, în catedrală, lumea învolburată a îngerilor care o înconjoară pe sfînta Fecioară ne oferă aşa de multe figuri în racursi, atît de variate, atît de abil desenate, mistuindu-se una după alta în lumină, încît o admiraţie nebună s-a răspîndit printre artişti, stimulaţi şi de uluirea ce îi cuprinsese pe oamenii de rînd.

După aceasta nu numai că nu s-a putut decora un plafon altfel decît în *trompe d'œil*, nici ornamenta o cupolă fără a-i face o deschidere largă, dar, ceea ce este mai curios, aceste figuri în racursi, văzute de jos sau de sus, au invadat şi pictura de şevalet. Însuşi Correggio, atît de iscusit într-un gen din care făcuse o adevărată modă, n-a putut să renunţe la ele. Figurile sale sînt văzute de sus în *Virtuţile* (Luvru),

Ganimede (Viena), sau de jos, în *Madona sfîntului Gheorghe* (Dresda), care constituie exemplul cel mai neobişnuit al unei perspective plafonante în întregime gratuită: personajul principal, Fecioara, este foarte mică şi văzută în racursi, în timp ce în prim plan sînt etalate picioarele sfinţilor. Veneţienii secolului al XVI-lea vor urma acest exemplu: Veronese *(Adoraţia magilor*, München), Tintoretto *(Înfăţişarea Fecioarei la templu)*; apoi va veni rîndul picturii baroce. Efectul oarecum artificial al perspectivei basculante se datorează deplasării liniei orizontului care alunecă ori foarte sus ori foarte jos, sub nivelul ochiului, uneori ieşind chiar din cadru. Regăsim în tablourile de şevalet, ca şi în cazul deformărilor impuse de canonul uman, persistenţa obişnuinţelor preluate din arta monumentală, unde îşi aveau însă raţiunea lor.

În arta modernă există creatori de miraje care se înrudesc cu iluzioniştii baroci. Să-l cităm doar pe Fernand Léger. I-am reproşat faptul de a nu fi respectat dimensiunile exacte ale suprafeţei de decorat; desigur, scopul său a fost mai degrabă acela de a transforma arhitectura şi de a face din ea altceva: în interioare, Léger vrea ca prin jocul culorilor « să schimbe locul pereţilor »; în exterioare, îşi ondulează suprafeţele, iar uneori le distruge [16].

Astfel noţiunea de creare de sugestii domină întreaga artă monumentală. Formele pe care artistul le desfăşoară pe zid, noi le vedem nu cu ochii, ci cu spiritul. Fie că este vorba de inteligenţa optică sau de o creaţie a imaginaţiei noastre, avem întotdeauna de-a face cu o judecată spontană care se declanşează în noi şi care transpune realul; şi această viziune subiectivă, prin grandoarea sau intimitatea pe care i-o dă monumentului, prin magia liniilor adevărate sau false pe care le urmăreşte privirea, îşi imprimă caracterul asupra ansamblului arhitectural [17].

---

[16] « Volumul exterior al unei arhitecturi, greutatea sa sensibilă, distanţa pot fi diminuate sau mărite, în funcţie de culorile alese. » (Fernand Léger, citat de A. VERDET, *Fernand Léger*, Geneva, 1955).

[17] Şi Charles BLANC remarca, fără să analizeze totuşi acest proces: « Pictura decorativă măreşte sau micşorează un edificiu, îndepărtează sau apropie . . . diminuează defectele sau le exagerează. Înalţă, după bunul plac, bolţile sau le apropie de ochi, extinde suprafeţele sau le reduce. » *(Grammaire des arts décoratifs*, Paris, 1882).

2

Cadrul



GHIRLANDAIO: Adorația magilor.
Printre figurile geometrice regulate, cercul este una dintre cele perfecte. În acest capitol vom studia toate posibilitățile aferente acestei forme ; dar chiar în acest tablou Ghirlandaio înscrie în cerc două pătrate ; pe de altă parte, centrul este marcat clar de grupul Fecioarei și al pruncului și aproape exact de mîna pruncului Isus. (Florența, Uffizi, foto Alinari).

Desprinzîndu-ne puțin cîte puțin de arhitectură și de dominația acestei arte autoritare care aservește pe oricine colaborează cu ea, vom încerca să degajăm treptat problemele specifice ale picturii, să o izolăm de raporturile exterioare și să ne orientăm atenția numai asupra ei.

Opera pictată își dobîndește unitatea chiar înainte de a fi un tablou, din momentul în care este separată de mediul înconjurător printr-un cadru. De îndată ce acest cadru există, chiar dacă este vorba de un cadru arhitectural, strîns legat de formele monumentului, el își pune amprenta asupra a ceea ce se află înlăuntrul său, îi dă o formă. Această înrîurire a cadrului se exercită atît asupra basoreliefului cît și asupra picturii; prin urmare încă nu putem vorbi de o lege proprie picturii; domeniul sculpturii este cel în care se vor găsi exemplele cele mai concludente [1]; dar cu toate că observația rămîne foarte generală, ea restrînge problema și ne apropie de tabloul de șevalet.

Frizele

Într-o friză care se desfășoară ca o panglică pe un zid, marginile orizontale, perfect paralele, exercită o presiune asupra continutului, permițîndu-i în același timp să fugă în dreapta și în stînga. Astfel friza constituie deja un cadru, însă unul deschis spre două din laturile sale, un cadru ce susține formele numai sus și jos, iar libertatea pe care le-o acordă înspre părțile laterale echivalează cu o invitație la mișcare. Nu întîmplător temele alese pentru frize sînt atît



[1] Capiteluri și timpane romanice.

de des procesiuni, defilări. Figurile înaintează, convergînd uneori către corul bisericii, spre axul monumentului; alteori se înșiră de-a lungul unuia sau a mai multor ziduri, invitîndu-ne să le urmăm: pășim alături de ele, mișcarea lor sugerată devine mișcarea noastră, iar figurile, unele după altele, se succed în timp ca și în spațiu. Cînd nu avem de-a face cu o defilare, ni se relatează o poveste, a cărei desfășurare, transpusă artele plastice, apropiindu-ne de artele timpului, muzica și poezia. Într-adevăr friza este mai mult ritmată decît compusă. Asemenea muzicii, ea va expune o succesiune de valori diferite, lente sau rapide, notele întregi fiind urmate de optimi sau de șaisprezecimi. Asemenea poeziei, ea va fi scandată de silabe lungi sau scurte, de accente inegale, de revenirea regulată a silabelor ritmate.

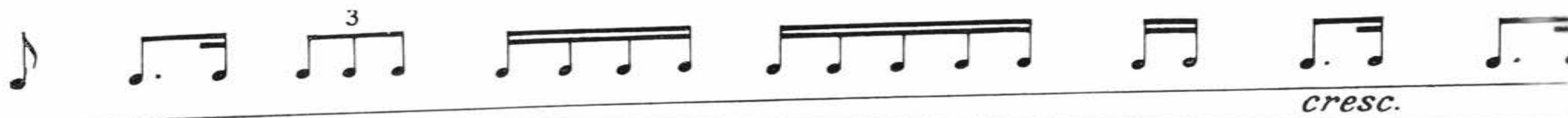


Sfîntul Apolinarie cel Nou: *Mozaicurile navei.*
În prezența acestor purtătoare de coroană, care se repetă aproape identic, se evocă desfășurarea unei litanii. (*Ravenna, foto Alinari*).

pe perete, se transformă din nou în timp, întrucît noi trecem de la o scenă la alta într-un interval de cîteva clipe.

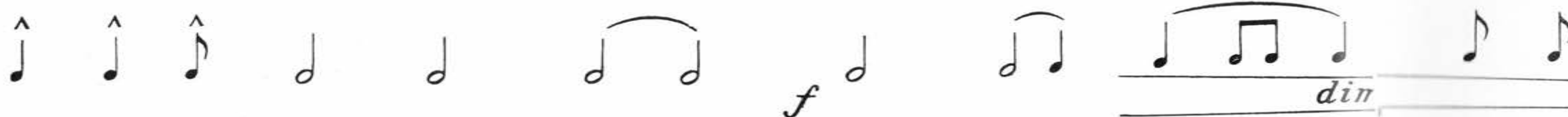
În felul acesta friza dă naștere unei mișcări care are loc în timp ca și în spațiu, această noțiune de durată, nouă pentru Să luăm cîteva exemple. Printre cele mai vechi monumente de pictură figurează și frizele egiptene, pictate în aplaturi sau cu un relief ușor. Sînt benzi dispuse cel mai adesea orizontal, în care scenele se succed una după alta; supușii sînt înfățișați în





Partenonul, *friza de est.*
Elementele unei frize sint văzute succesiv ; ele se desfășoară in timp ca și in spațiu. La Partenon, personajele sint dispuse in grupuri strinse, alteori mai distanțate unele de altele : ele evocă astfel un ritm muzical. (Întregul ansamblu, marmură și montaje de la British Museum, Londra. La inceput și la sfirșit, patru desene de figuri atribuite lui J. Carrey. După « Partenonul » lui Gustave Fougères, ed. A. Morancé).

mers, îndreptîndu-se cu toții către personajul important, care este zeul sau faraonul. În cazuri excepționale, mișcarea poate fi și verticală și orizontală, ca în acea *Navigație nocturnă*, friză înconjurată de corpul lui Nut, zeița cerului; întotdeauna însă există o direcție, o mișcare continuă spre o anumită țintă. De aici rezultă ritmul. Pe alocuri, micile figuri se îmbulzesc, se curbează, se înghesuie unele într-altele; zeii,





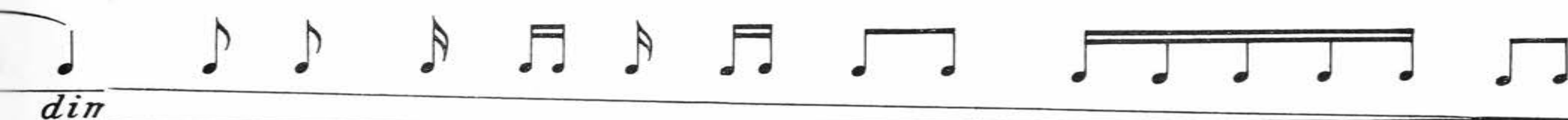





ocupînd mai multe registre, creează mari pauze.

Exemplul cel mai bun pentru o compoziție melodică îl constituie friza *Panateneelor* de pe Partenon. Poate că aici arta plastică se apropie cel mai mult de muzică; ritmul este nu numai evident [2], scandat, echilibrat cu o delicată moderație, dar se aseamănă cu un cîntec ce urcă, cu o simfonie ce se desfășoară în toată complexitatea ei. Pentru a ne convinge ar trebui să reașezăm fragmentele în succesiunea lor inițială. După cum spune Charles Picard, aici întîlnim, pentru prima dată într-un templu grec, unitate și conver-

[2] M.E. SOURIAU, în « *La Correspondance des arts* », Paris, Flammarion, 1947, p. 156, stabilește o definiție a ritmului care se potrivește la fel de bine ritmului în spațiu, ca și ritmului în timp.





genţă. Figurile se separă în două cortegii paralele de-a lungul zidurilor unde grupuri de cavaleri îşi corespund simetric, imprimîndu-şi galopul lor sacadat, seriile lor de note rapide, însoţite de masa vibrantă a carelor.

Pe faţadă, unde cele două cortegii se liniştesc, odată ajunse în faţa zeilor, muzica va fi mai rafinată. Mişcările devin mult mai complexe; în stînga, purtătorii de ofrande înaintează în ritm inegal spre dreapta, apoi egal şi compact, pe urmă dezlînat şi din nou inegal, generînd un fel de amplu crescendo ce va culmina în dreptul celor şase divinităţi care au adoptat o poziţie răsucită şi o nobilă şi surîzătoare indiferenţă. Acelaşi ritm se repetă nestînjenit dinspre dreapta, cu şi mai multă graţie în gruparea figurilor, cîte două sau cîte patru; în timp ce în centru, între cele două grupuri de zei, acolo unde mişcările contrare sînt sfărîmate, acolo unde se stabileşte un fel de punct mort, cinci personaje izolate par să se mişte pe loc şi să menţină firul secret al melodiei.

Niciodată arta frizei nu va mai atinge o asemenea culme. Prin ea simţim cu adevărat ce a însemnat clasicismul lui Fidias, a cărui graţie voioasă o vom reîntîlni la Mozart.

Ce sînt, în comparaţie cu acestea, arcaşii din Susa, unde artistul, ca un cîntăreţ de tam-tam, este ameţit de monotonie? Frumoasele purtătoare de coroane de la Ravenna repetă insistent acelaşi gest, dar o uşoară înclinare a capului, o variaţie a rochiei sau a drapajului le conferă o viaţă misterioasă. Mozaicurile bizantine sînt deja pictură. Tot pictură, o minunată pictură în lînă colorată, este şi tapiseria de la Bayeux.

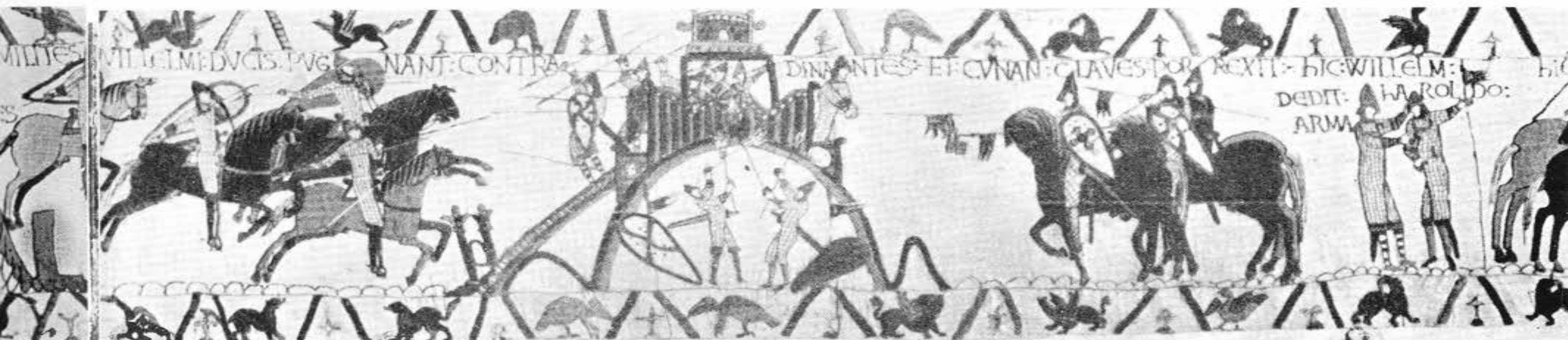




În ciuda celebrităţii sale, această piesă excepţională a fost puţin studiată sau privită mai curînd ca document de istorie decît ca operă de artă; totuşi evul mediu timpuriu n-a produs nicicînd ceva mai remarcabil în arta desenului.

De astă dată avem de-a face cu o friză istorică, în care timpul este reconstituit material, dacă se poate spune aşa, ca un film care se desfăşoară în faţa ochilor noştri. Înaintăm încet, de la stînga la dreapta, antrenaţi de mişcarea irezistibilă cerută de povestire, cîntec de gestă, mişcare care impune, după cum vom vedea, şi liniile compoziţiei. Înaintăm, dar cu popasuri; un prim ritm ne este impus de direcţia recurentă a unor episoade. Scenele, separate unele de altele de nişte arbuşti cu crengile împletite, sau, alteori, de un turn, sînt scurte sau lungi. Cele scurte au aproximativ doi

metri, cele lungi aproape dublu. Sînt strofe independente, special compuse, și al căror personaj principal, așezat în centru, ne atrage în mod limpede atenția. Dar mișcarea se realizează mereu de la stînga spre dreapta, cu neașteptate fragmente de scenă derulate în sens invers, care ne opresc și ne determină ca într-un spațiu restrîns să ne întoarcem înapoi în timp. Aceste presupuse ilogisme sînt ilogice doar în aparență, dar încetează să mai fie așa dacă sînt analizate. Truverul cîntă isprăvile unui erou, iar noi îl întovărășim; pe neașteptate ne trezim în prezența unor soli și abia în imaginea următoare vom ști de unde vin aceștia. Cînd aflăm vestea morții regelui Eduard, ne oprim surprinși și urmărim, în sens invers, desfășurarea funeraliilor pînă la scena care redă ultima lui dorință.



Tapiseria de la Bayeux *(fragmente)*.
Armata lui William Cuceritorul asediază Dinanul. Scenele de luptă ca și șarjele cavalerilor lui William urmează linie ascendentă de la stînga spre dreapta, apoi cad pe o verticală pentru a urca din nou; este o mișcare în dinți de fierăstrău. Scenele în care au loc tratative sînt construite mai ales pe verticale. Toată această lungă epopee este divizată, de copaci sau turnuri, în scene scurte, mijlocii sau lungi. (Arhivele foto).

Acest ritm, impus de simpla « lectură » a *Tapiseriei* de la Bayeux, este și mai încîntător dacă privim formele. Cu o insistență tenace, ele se alungesc toate în aceeași direcție, înălțîndu-se spre dreapta: cai în galop, lăncii, văluri, grupuri de personaje, etajări oblice de arhitectură taie această lungă bandă cu linii în diagonală, linii reluate și în bordură; și, întocmai ca în bordură, mișcarea este din cînd în cînd brusc inversată. Dacă ne uităm mai atent, remarcăm că, adesea, aceste lungi oblice cad pe o verticală, pe un copac, pe un personaj stînd în picioare, pe niște arcași parcă suprapuși, pe un cal înălțat pe picioarele din spate, formînd o succesiune de silabe lungi și scurte, care constituie însăși trama poemului.

Astfel aidoma *Cîntecului lui Roland*, care istorisește trădarea lui Ganelon, poemul trădării lui Harold este împărțit în strofe și scandat de versuri.

Dansurile macabre sînt tot niște frize continue, adevărate farandole derivate dintr-un balet ilustrînd o predică asupra morții. Ritmul lor este foarte simplu: un om mort, unul viu, unul mort, unul viu. . . și la fel la abația Chaise-Dieu, ca și la cimitirul des Innocents din Paris (a cărui amintire poate că ne-a fost păstrată de ediția Guy Mar-

chand, 1485), în ciuda unei orientări generale, a unui sens al lecturii spre dreapta, morții îi antrenează întotdeauna pe cei vii spre stînga *(in sinistrum)*.

Cîteodată frizele se întind pe mai multe registre și trebuie să remarcăm că în acest caz dinamismul lor înregistrează o scădere. Prin desfășurare, mișcarea devine mai lentă. Totuși direcția rămîne evidentă. La Saint-Savin, trei din cele patru registre ale bolții, se citesc înaintînd spre cor: unul singur, nu ne dăm seama de ce, schimbă direcția în sens contrar.

În sfîrșit, multe opere din evul mediu și de mai tîrziu păstrează doar aparența de friză. Tapiseriile care se întindeau în corurile bisericilor, ca *Apocalipsul* de la Angers, *Viața sfîntului Ștefan* de la Cluny, oferă o suită de scene bine separate între ele prin benzi verticale. Frescele lui Giotto și ale întregului Trecento italian sînt dispuse în același mod. Friza este fragmentată, cadrul se închide din nou, formînd niște pătrate, niște dreptunghiuri care opresc mișcarea formelor.

Cadrele închise

În biserica inferioară de la Assisi, marea boltă pe arcuri încrucișate de deasupra altarului formează patru mici bolți triunghiulare, decorate cu fresce de un elev al lui Giotto. Consacrate gloriei sfîntului și virtuților sale, scenele sînt ordonate asemeni unui timpan romanic și se asociază în maniera știută cu formele arhitecturale. Centrul este ocupat de personajele principale; în jurul lor se grupează în cortegii strînse asistența, cu hainele pliate de bordurile triunghiurilor, șalele ușor cambrate de curbura bolții, picioarele atingînd pămîntul numai cu vîrfurile. Se pare că elementele acestor mari scene nu se pot etala liber, fiindcă o barieră le oprește elanul, limită la care aderă de bună voie și al cărui contur îl adoptă.



SIGNORELLI: Madona și sfîntul Iosif.
Cadrul constituie aici o limită peste care personajele nu pot trece; ele se strîng în interiorul cercului și îl umplu în întregime cu trupurile lor înclinate. (Florența Uffizi, foto Anderson).

Cadrul acționează deci ca un tipar care conferă conținutului său o anumită formă. Oricît de simplă ar fi această disciplină, este totuși o disciplină, care constituie încă de pe acum un principiu de compoziție. Cînd cadrul este mai complicat, disciplina devine mai tiranică: este ceea ce s-a petrecut în epoca gotică. Acum cadrele arhitecturale sînt multiple: cercuri, lansete, poliloburi. Domină vitraliul, impunîndu-se scenelor numeroase de pe marile ferestre. Ele au evadat din arhitectură pentru a decora prin curbele lor zvelte, fin trasate cu compasul, tapiseriile sau panourile retablurilor;

în cele din urmă au pătruns, în reducție minusculă, și în paginile cărților. Unele poliptice, unele miniaturi din secolul al XIII-lea sînt atît de încîntător divizate de arcaturi încît orice încercare de compoziție ar fi inutilă. Este suficientă această rețea ce constitue ea însăși o compoziție.

Mai tîrziu cadrele s-au simplificat devenind mai puțin numeroase, cu toate că unele forme se mențin, avînd, în comparație cu altele, o longevitate mai mare. Este cazul

Piero di COSIMO: Sfînta Familie.
Cercul este susceptibil să cuprindă și alte figuri geometrice. Se observă că aici personajele se înscriu într-un pătrat, așezat în vîrf. Cei doi arbori situați în dreapta și în stînga atestă prezența unui alt pătrat așezat pe o latură. (Muzeul din Dresda, foto Giraudon).





RAFAEL: Madonna della Sedia.
La densitatea formelor, Rafael adaugă aici un fel de involburare în jurul centrului, o mișcare de rotație sugerată de o rețea de curbe. (Florența, Pitti, foto Anderson).

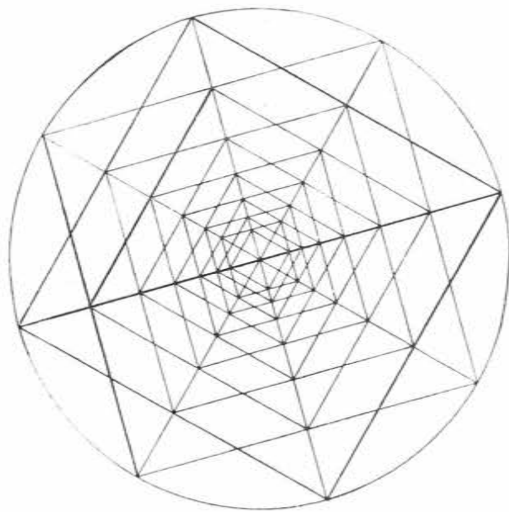
cercului care datează din cea mai îndepărtată antichitate, traversează mozaicurile romane, bizantine, țesăturile realizate în Egipt și în Orient, ca să reînvie, în cele din urmă, în Italia Renașterii. *Tondo*-ul (tablou circular) a constituit mai întotdeauna o operă simplă și încîntătoare, în care formele suple sînt închise într-un inel; și în timp ce în tablourile de altar domnește o rigiditate monotonă, *tondo*-ul își recomandă încă de la început grația sa puțin cam prețioasă, eliberată de simetrie. Născut în Toscana platourilor cu douăsprezece laturi, al căror subiect era profan, el a fost imediat destinat mai ales reprezentării Fecioarei cu pruncul

și preferat de Botticelli și elevii săi. In *tondo* putem citi întreaga istorie a cadrului, putem urmări rolul lui în compoziție. Cînd scena este densă, compactă, personajele înghesuindu-se în spațiul ce le este rezervat, avem de-a face cu un cadru-limită. Cînd capetele se înclină, brațele se curbează după linia marginii, limita este tot un desen.

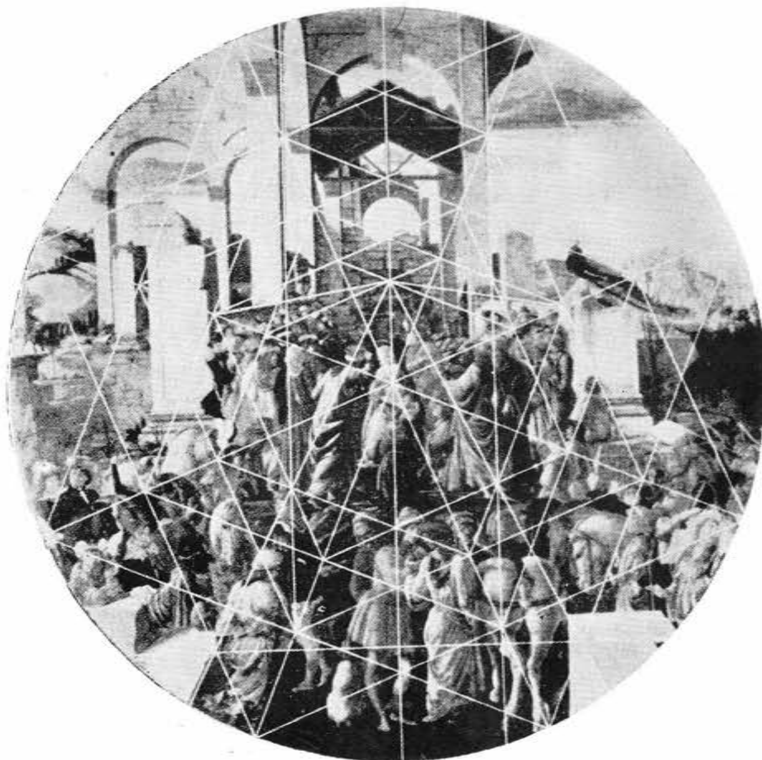
Într-un fel sau altul, avem de-a face tot cu o acțiune din exterior ce se exercită asupra formelor; organizarea poate merge mult mai departe. Noțiunea de cerc o impune pe cea de centru. Acesta se va desprinde uneori din masă sub forma unui gol sau a unui plin. Centrul și circumferința pot sugera chiar și o mișcare de rotație, un fel de vîrtej, cel mai interesant exemplu în această privință constituindu-l celebrul *tondo Madona della Sedia* de Rafael. Dar centrul unui cerc nu este o pată, ci un punct situat la intersecția diametrelor. Ne aflăm în fața unei concepții cu totul nouă asupra cadrului. Acesta nu creează doar o limită, ci o figură geometrică plană, aptă de a fi organizată. Cercul are diametre, un centru. În el se poate înscrie și un triunghi. Este interesant de comparat *tondo*-ul lui Botticini cu modelul său, *Adorația magilor* de Botticelli. Maestrul își grupase figurile urmînd liniile discret sugerate ale unui triunghi ce rămînea ascuns în inima formelor. La imitator ne întîmpină o rigoare mai aridă și în același timp mai multe detalii decorative. Totul este trasat cu vîrful compasului, liniile perspectivale urmează diametrele și se intersectează în centrul cercului, realizînd într-un mod uimitor identificarea perspectivei și a compoziției, procedeu atît de frecvent în epocă și despre care vom mai vorbi. Pentru a putea fi înscrise în această rețea complicată, personajele sînt micșorate foarte mult, scena pierzîndu-și astfel dezinvoltura.



BOTTICINI: Adorația magilor.
(Chicago, Art Institute).



Dacă cercul are un centru și diametre, în schimb pătratul și dreptunghiul își impun diagonalele. În anumite tablouri, aceste elemente esențiale sînt în mod evident subliniate. *Alegoria dragostei* de Bronzino (Londra, National Gallery) aderă la cadrul dreptunghiular (cadru-limită) suferind în același timp atracția diagonalei. La fel stau lucrurile și cu *Hercule la încrucișarea drumurilor* de Annibale Carraci de la muzeul din Neapole.

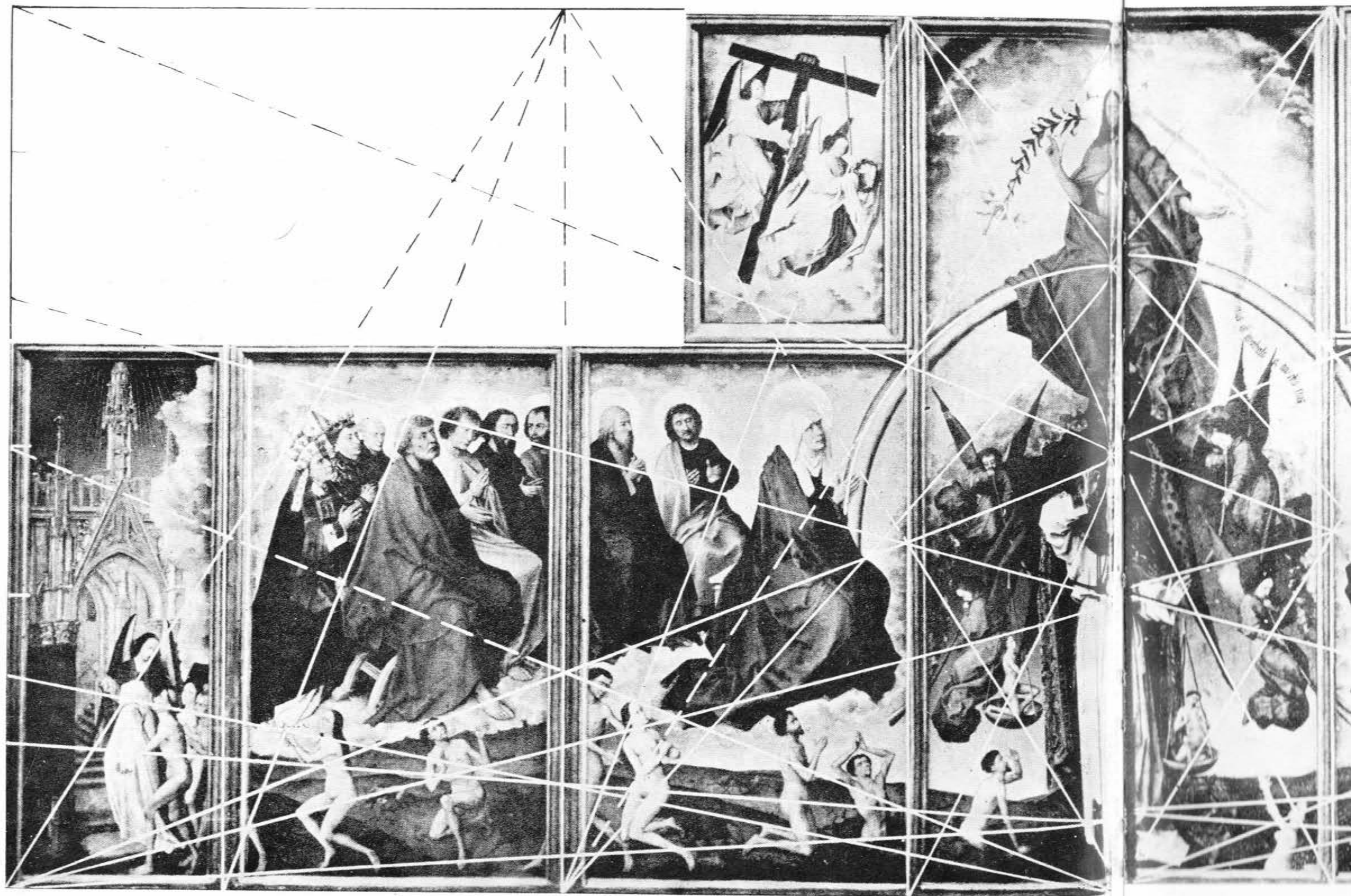


BOTTICELLI: Adorația magilor.
Principiul acestei compoziții este pătratul înscris și o suită de pătrate regresive. Această combinație de pătrate, ce se înscriu unele în altele, adîncesc suprafața și sugerează în mod irezistibil adîncimea ; prea evidentă în poziție axială, ea este folosită însă mai subtil de Botticelli și de imitatorul său, amîndoi plasînd două vîrfuri de o parte și de alta a axului vertical. Colțurile celor două grupuri de pătrate obținute astfel servesc la ordonarea arhitecturii și a perspectivei. (Londra, National Gallery).

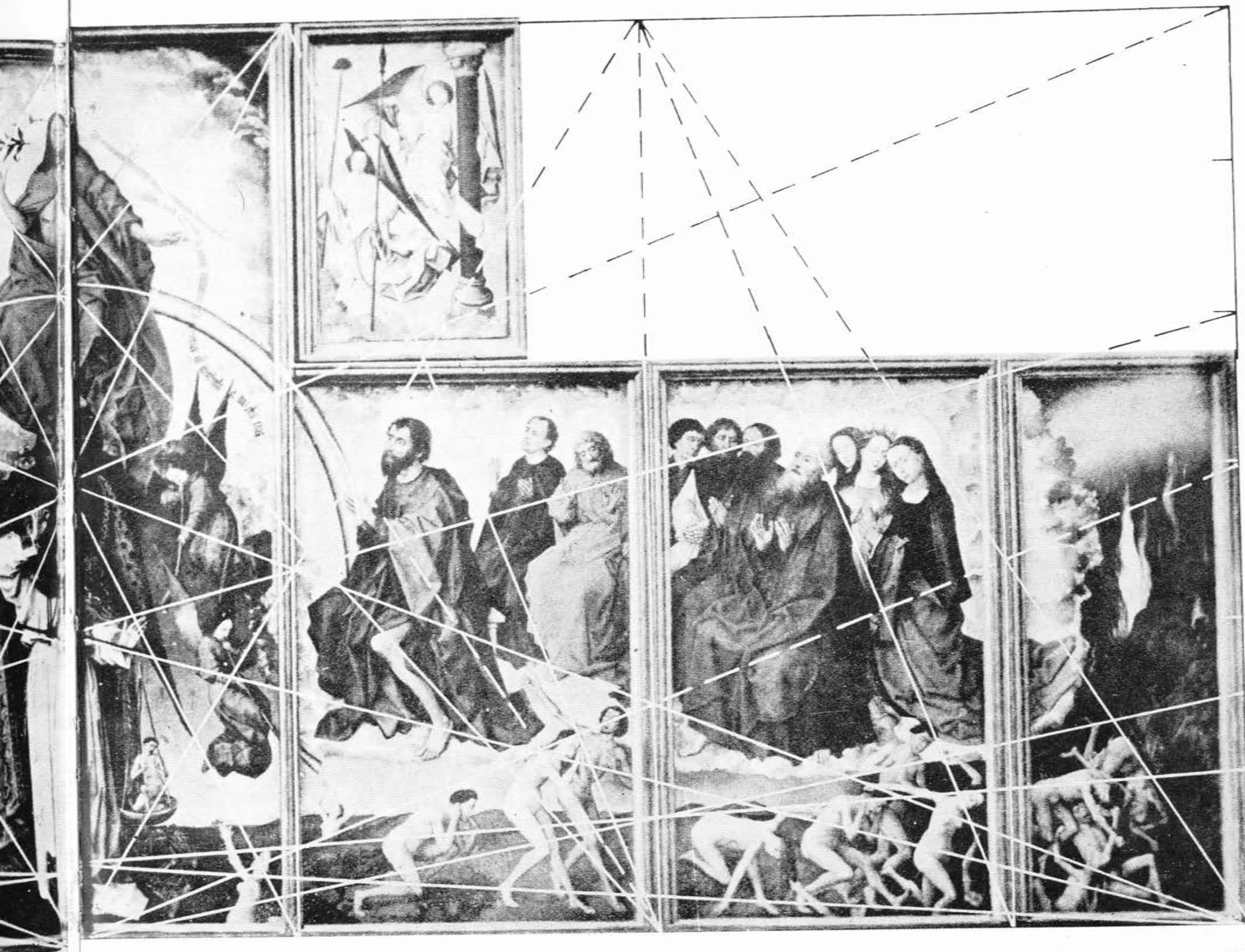
Dreptunghiul, cadru obișnuit pentru tabloul de șevalet, cadru în care se concentrează majoritatea celorlalte forme [3], nu pune însă la dispoziție numai diagonalele sale, ci și o serie de secțiuni regulate care se trasează foarte simplu plecînd de la diagonale și fără a mai avea nevoie de compas sau de măsuri: punctul de încrucișare al diagonalelor ne dă, prin proiecția sa pe laturi, mijlocul acestora; astfel suprafața poate fi împărțită în patru sferturi trasîndu-se diagonalele jumătăților, apoi ale sferturilor întregului dreptunghi. Acestea sînt liniile constitutive ale dreptunghiului, de unde artistul poate extrage tot ceea ce are nevoie. Într-adevăr, punctele de intersecție ale diagonalelor sferturilor creează fragmentarea laturilor în patru părți egale, în timp ce punctele de încrucișare ale acelorași diagonale ale sferturilor cu diagonalele jumătăților trasează diviziunile fiecărei jumătăți de laturi în trei, deci a laturilor în șase, ceea ce permite, firește, împărțirea laturilor înseși în trei (fig. 1, p. 41). Prin unirea acestor puncte de diviziune se obțin diferite sisteme, cele mai importante dintre ele fiind prezentate în p. 42, figurile 2, 3, 4: împărțirea laturilor în patru (fig. 2), sau în șase (fig. 3). Rețeaua prea încărcată a figurii 3 este de multe ori simplificată, așa cum apare în figura 4, care oferă în realitate o fragmentare în trei a fiecărei laturi a cadrului. Diagonalele dispar uneori complet din compozițiile axate doar pe liniile secundare născute din punctele de încrucișare.

Aceste diviziuni simple ale suprafeței cercului sau ale dreptunghiului nu constituie prin ele însele o compoziție, ci doar o rețea și chiar mai puțin: o deprindere, un soi de repertoriu al liniilor constitutive ale unei

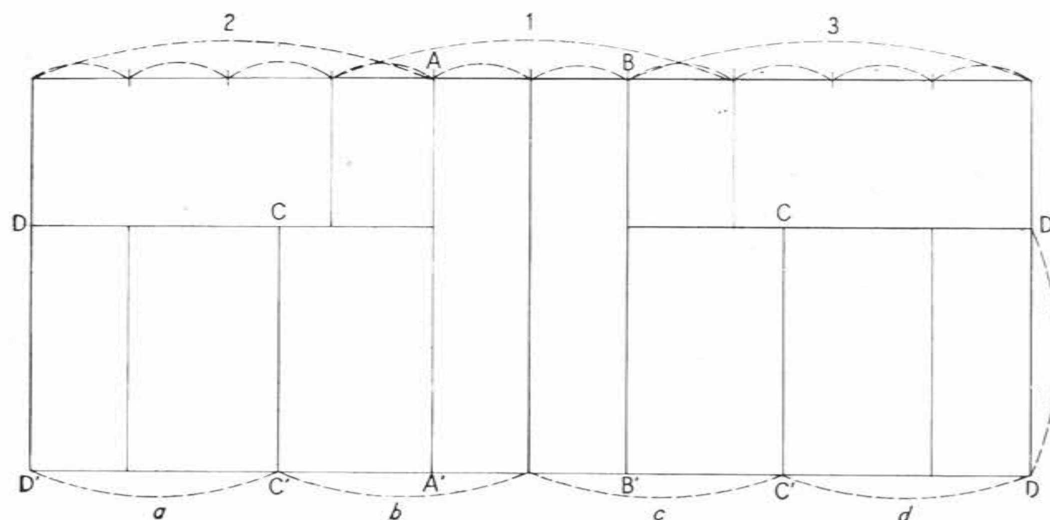
[3] O latură poate fi cintrată; sau dreptunghiul se poate subîmpărți în panouri de poliptic.



Rogier van der WEYDEN:
Judecata de apoi. *(Beaune, foto Bulloz)*.



Structura polipticului este stabilită pe pătrate. Aceste pătrate se obţin fie plecînd de la înălţime (1), fie de la lăţime (2) (vezi p. 40).



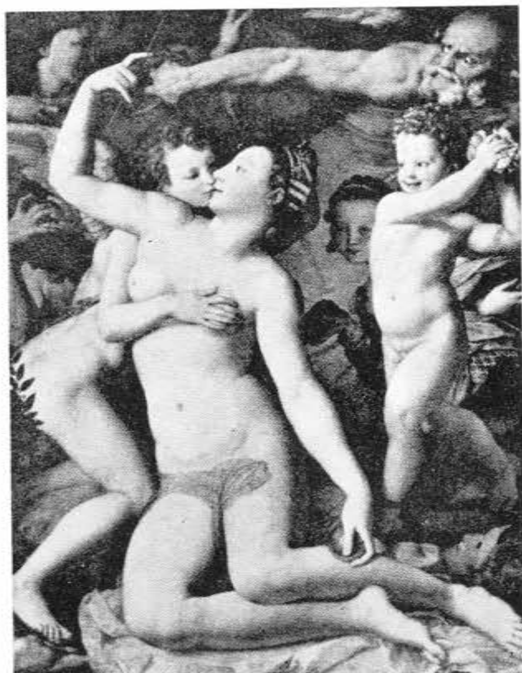
1. Artistul realizează un prim pătrat, 1, din ansamblul format de centru și de cele două mici voleuri. Această construcție dă, evident, drept proporții ale panoului central : unul pe doi (AB/AA'). De pe fiecare latură a acestui panou el reportează același pătrat (pătratele 2 și 3) ; lățimea micilor voleuri ale extremităților fiind cunoscută, întrucît ele trebuie să acopere panoul central, rămîne de fixat cea a marilor voleuri (șarnierele lor comune, la dreapta și la stînga, CC', se află firesc în diviziunea în patru a lățimii totale). Pe de altă parte înălțimea acestor voleuri este dată și ea de pătrat ; un pătrat se formează de la șarnieră pînă la marginea exterioară (CC'DD'), ceea ce duce la împărțirea părții de jos în patru pătrate care se repliază două cîte două.

2. Pictorul a putut de asemenea să plece de la lățime, dimensiune care i-a fost poate impusă. El a împărțit-o, în partea ei de jos, obținînd patru pătrate (pătratele a,b,c,d), care dau înălțimea voleurilor, iar în partea de sus în zece : cele două zecimi de la mijloc dau lățimea panoului central, a cărui înălțime este dată la rîndul ei de pătratul (2, 3) construit pe cele patru zecimi rămase de o parte și de alta.

De o simetrie suplă, compoziția *urmează mai întîi armătura întregului dreptunghi : oblicele care unesc unghiurile inferioare cu diviziunile în șase ale marginilor laterale stabilesc asizele celor două rînduri de sfinți, în dreapta și în stînga, orientează tija orizontală a balanței, separă cerul și pămîntul. În același timp sînt folosite diagonalele aferente dreptunghiurilor verticale formate de panouri, creîndu-se astfel un joc de fascicole triunghiulare care grupează de fiecare parte personajele. Locul Fecioarei, al apostolilor și al sfinților este determinat de întretăierea acestor fascicole cu oblicele lungi ale armăturii dreptunghiului format de ansamblu. Mișcarea celor înviați ascultă și ea de oblicele ce pornesc din josul axului central. Distanța de la centrul curcubeului pînă la vîrf este egală cu înălțimea panourilor laterale.*

figuri geometrice date. Ne vom permite să riscăm aici o comparație. Așa cum muzicianul se va vedea obligat, dacă va voi să rămînă într-o tonalitate dată, să-i respecte acesteia diezii și bemolii, adică alterările care sînt « armătura » sau « armura » acestui ton, pictorul, în fața unei forme date, nu va putea neglija anumite diviziuni impuse de ea sau care nu pot fi în nici un caz ignorate. Aceste linii interioare depind de forma circumscrisă de cadru și o exprimă ; vom spune că ele sînt « armătura » acestei forme pentru că există independent de pictor și pentru că acesta se servește de ele într-o măsură mai mare sau mai mică, potrivit gustului său, și asta în opere destul de diferite ca epocă, stil și compoziție, întocmai ca în cazul a două sonate al căror singur punct comun constă în faptul că amîndouă sînt scrise în re major.

BRONZINO: Alegoria dragostei.
Supunerea personajelor la exigențele cadrului este deosebit de evidentă aici ; ele par chiar să dubleze cadrul, să-l reproducă în interiorul tabloului, formînd un dreptunghi a cărui diagonală o marchează puternic. (*Londra, National Gallery, foto Anderson*).



Pentru ca această idee să fie bine înțeleasă vom da cîteva exemple luate din epoci diferite și ne vom opri mai mult asupra uneia dintre operele fundamentale ale picturii, *Judecata de apoi* de Rogier van der Weyden de la Beaune, mare poliptic în nouă părți, riguros organizate.

Dimensiunile acestora nu se conformează numai necesităților de repliere a micilor voleuri pe centru și a marilor voleuri unul pe altul, ci și unei construcții bazate pe pătrate, așa cum am arătat la pp. 38, 39, 40.

Ar mai fi încă ceva: în acest poliptic, contrar celor ce se întîmplă în majoritatea operelor de acest gen, cele nouă părți formează o mare compoziție unică. Chiar în *Mielul mistic* al fraților Van Eyck, prototip din care Rogier s-a inspirat cu siguranță, unitatea subiectului este evidentă, fără îndoială, dar partea de sus este net delimitată de marea friză de jos, fiind fragmentată și ea în scene distincte. În *Judecata de apoi*, dimpotrivă, toate elementele au fuzionat: pictorul a făcut abstracție de marginile voleurilor pentru a suda marile figuri divine în centru, apoi friza adoratorilor cu predela în care erau reprezentați cei înviați — predelă care în *Mielul mistic* era situată dedesubtul retablului, net delimitată, foarte distinctă, și care a dispărut [4]. Iată de ce *Judecata de apoi* de la Beaune, operă de mari proporții, concepută ca un ansamblu, nu este organizată numai pe pătrate, ci și pe armătura dreptunghiului unic constituit de cele nouă elemente. Oblicele care unesc unghiurile inferioare cu diviziunile în șase ale marginilor laterale stabilesc asizele celor două rînduri de sfinți, de o parte și de alta

[4] P. COREMANS, *L'Agneau mystique au laboratoire, les Primitifs flamands*, III, 2, Anvers, 1953, p. 35 (nr. 10).

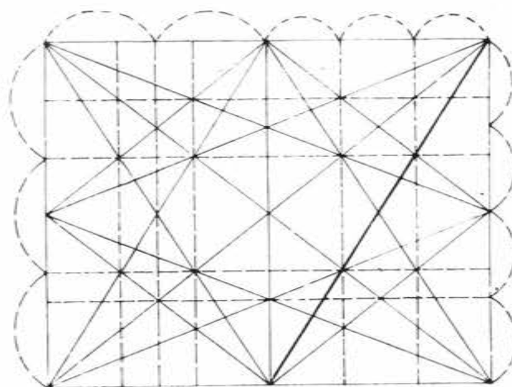
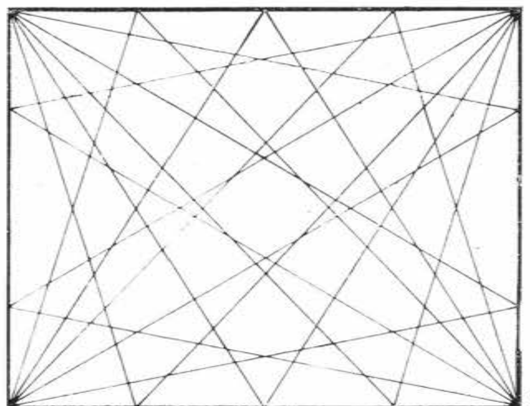
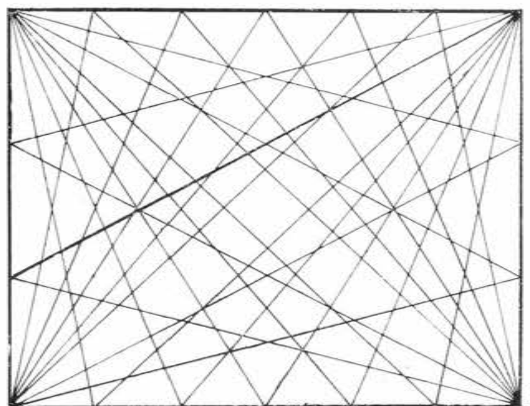
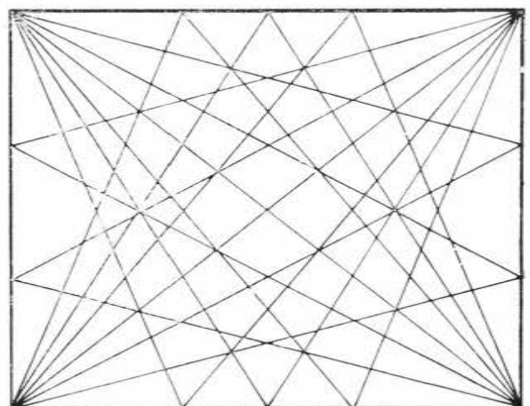


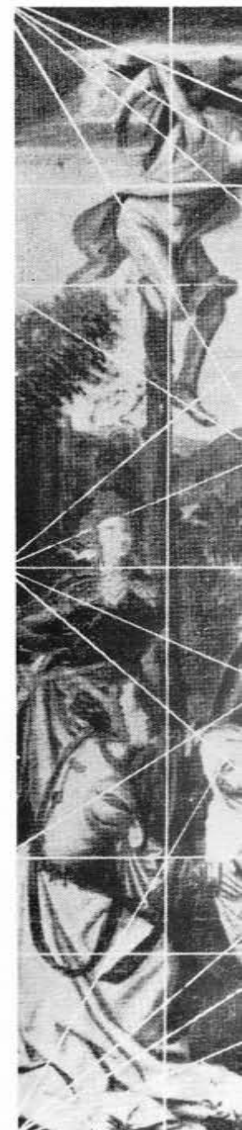
Fig. 1. Armătura dreptunghiului.
Această figură prezintă importanță : diviziunile pe care ea le comportă (în dreapta, diviziunea unui semidreptunghi în trei, iar în stînga, împărțirea lui în două) fac parte dintre acelea pe care le vom întîlni cel mai adesea de-a lungul acestei lucrări.

Fig. 2,3,4. Armătura dreptunghiului.
Pentru a înțelege bine ceea ce reprezintă armătura dreptunghiului, se cuvine să notăm că prezența diagonalelor nu sare întotdeauna în ochi ; este suficient că punctele lor de încrucișare sau proiecția acestora pe laturi oferă construcției asizele. După alegerea punctelor, pictorul îndepărtează diagonalele, așa cum zidarul dă la o parte eșafodajul.


2


3

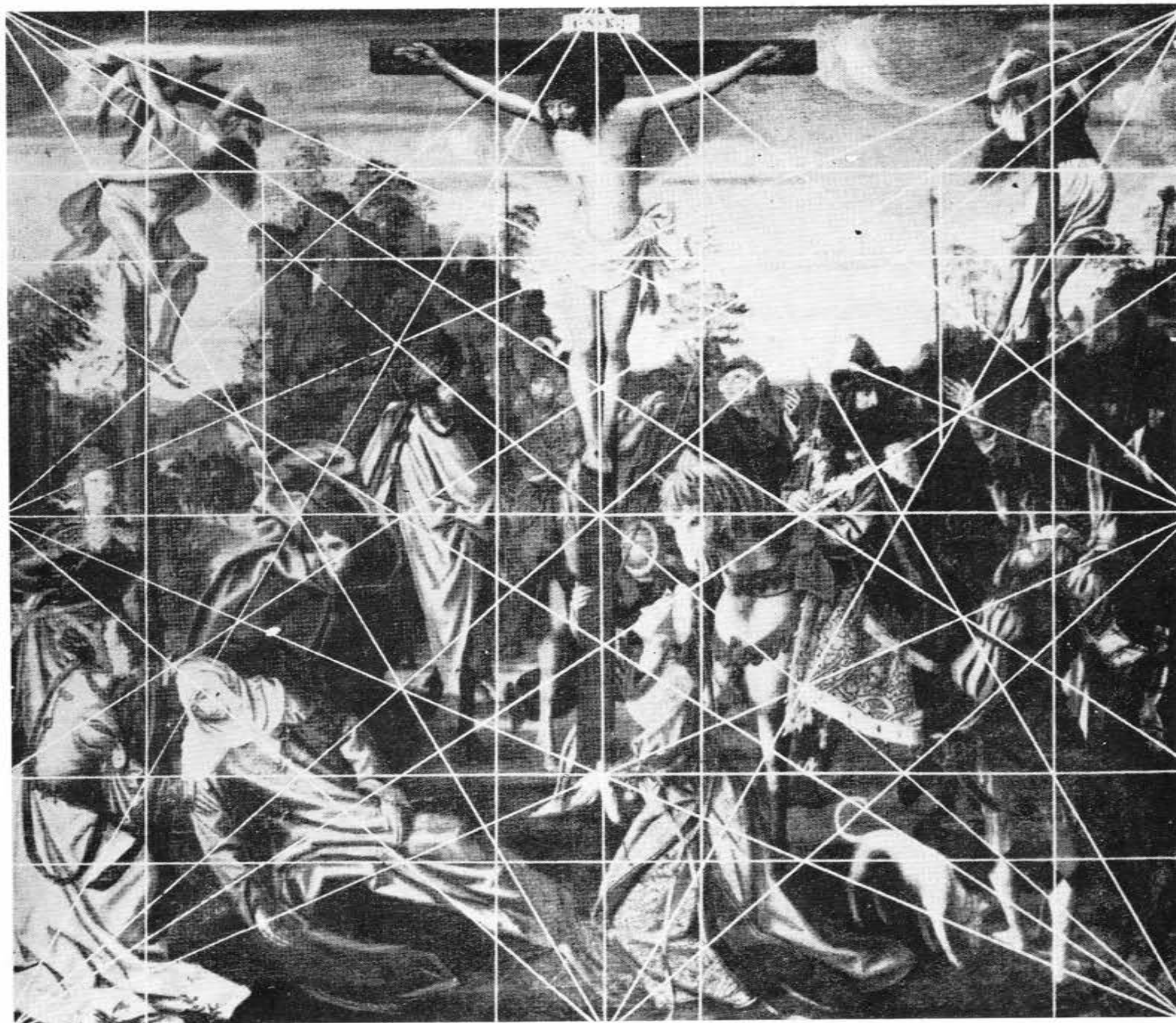

4



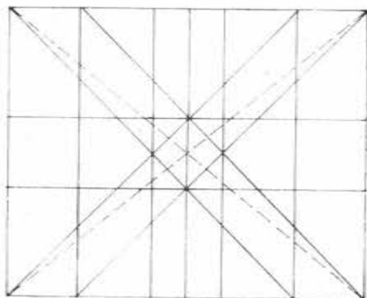
a arhanghelului Mihail; ele determină precis și traseul brațului orizontal al balanței; în sfîrșit primele două oblice servesc de limită între cer și pămînt. Această armătură l-a ghidat pe artist în dispunerea grupurilor sale, fie ele mari sau mici; o regăsim și în forma triunghiulară a Fecioarei și a sfîntului Ioan și în ritmul angular al celor înviați care urmează exact direcțiile oblicelor.

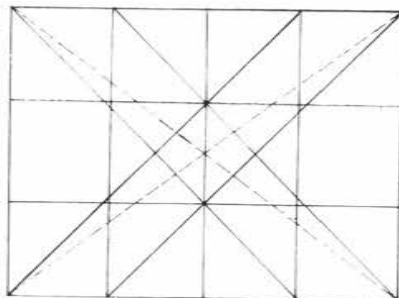
Tot atît de firesc derivă și o altă construcție din dreptunghi: rabaterea laturilor mici pe cele mari. Vom vedea puțin mai încolo la ce servise în evul mediu înscrierea pătratului într-un dreptunghi pe înalt. Plasînd dreptunghiul orizontal, pictorii au fost apoi nevoiți, din motive de echilibru, să dispună un pătrat la dreapta și un altul la stînga, pătrate care, evident, se suprapun în parte. Acest traseu foarte simplu înscrie deci în interiorul cadrului două pătrate ce se întretaie mai mult sau mai puțin, după cum dreptunghiul este mai mult sau mai puțin alungit. La rîndul lor, pătratele își impun diagonalele, ce se intersectează formînd în centru un mic pătrat așezat în vîrf, a cărui dimensiune variază în funcție de suprapunerea celor două pătrate mari, ceea ce duce la crearea unor combinații foarte diferite între ele (vezi figurile de la p. 44) [5].

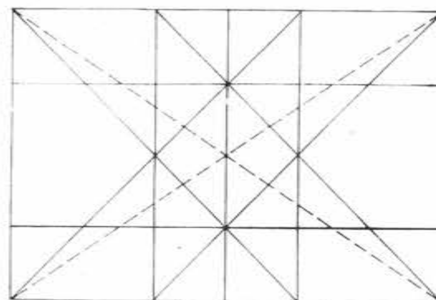
[5] Cînd se rabat laturile mici ale dreptunghiului, proiecțiile pe cele patru laturi ale punctelor de încrucișare ale diagonalelor dreptunghiului cu diagonalele pătratelor nu se găsesc în raportul de aur, cu excepția dreptunghiului de aur euclidian (vezi figura), ceea ce este logic deoarece în acest dreptunghi toate diagonalele și oblicele se întretaie conform acestui raport. Pentru toate celelalte dreptunghiuri, chiar $\sqrt{2}$ și $\sqrt{3}$, punctele de întretăiere nu se află pe raportul de aur.

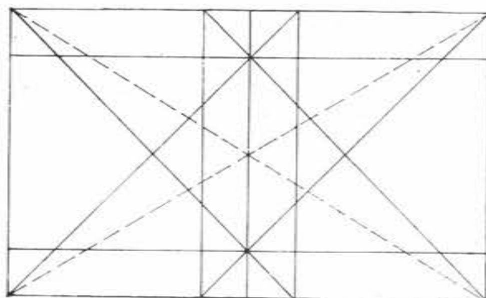


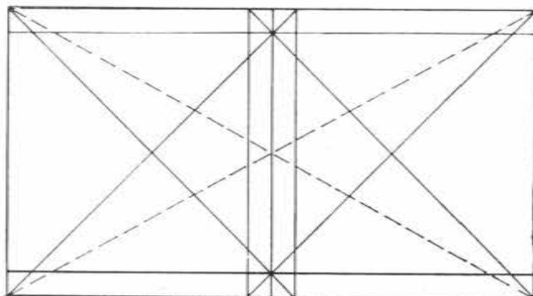
ANONIM, din Anvers, sec. al XVI-lea, Calvarul.
(partea centrală a tripticului). Exemplu de armătură a dreptunghiului. Din diviziunea de șase benzi orizontale au fost folosite doar diviziunile de sus și de jos ; întretăierea lor cu diagonalele dreptunghiului, diagonalele jumătăților orizontale și verticale, ca și diagonalele sferturilor, determină cadența verticalelor tabloului. Rețeaua armăturii servește la punerea în pagină a anumitor personaje : Fecioara, de exemplu, se află pe o diagonală a sferturilor. (Seminarul din Tournai, foto J. Messiaen).

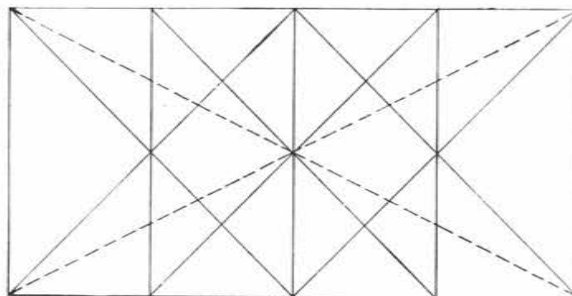






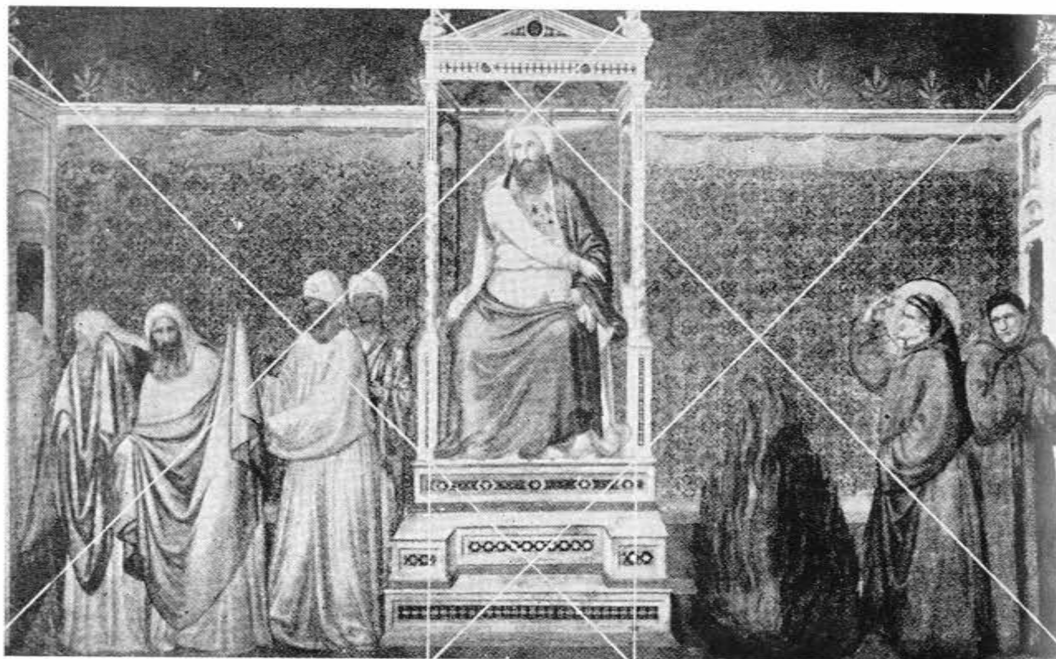




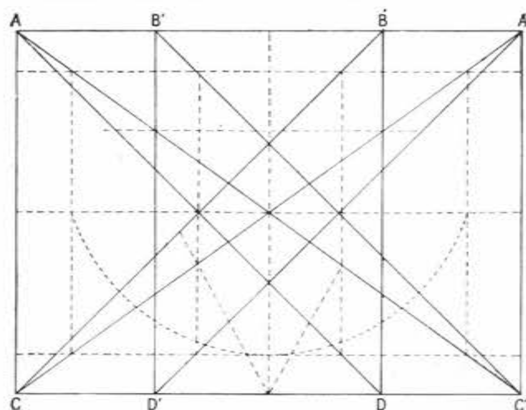


Rabaterea laturilor mici.

Iată încă o schemă fundamentală pe care o vom regăsi de-a lungul întregului nostru studiu sub diverse forme. De fiecare dată cînd șarpanta comportă pătratul mic central așezat în vîrf are loc o rabatere a laturilor. Dar să mai facem și aici precizarea că laturile pătratelor obținute prin rabatere, diagonalele lor, colțurile pătratului central așezat în vîrf nu trebuie să fie în mod necesar vizibile ; est` suficient că ele au oferit construcției punctele pe care ea se va sprijini.



GIOTTO: Sfîntul Francisc în fața sultanului.
Rabaterea laturilor mici ale dreptunghiului este folosită aici sub forma sa cea mai simplă ; este evident că această schemă riguroasă permite să se fixeze dincolo de marginile tronului baza acestuia și înălțimea micului zid din fund. (Florența, Santa Croce, foto Anderson).



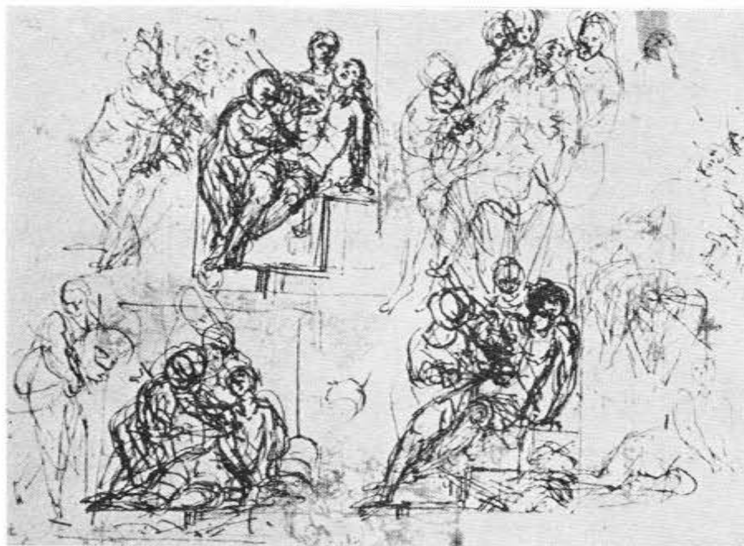
POUSSIN: Moise salvat din apă.
Suprapunerea parțială a celor două pătrate ABCD și A'B'C'D' conferă mai multă suplețe armăturii din cauza dimensiunilor variabile ale dreptunghiurilor. Diagonalele pătratelor, AD, BC, B'C', A'D', întretăindu-se, formează în centru un mic pătrat în vîrf ; din cele patru vîrfuri ale sale se pot coborî perpendiculare pe laturile care întretaie la rîndul lor diagonalele pătratelor și pe cele ale dreptunghiului, creîndu-se astfel diferite posibilități de construcție. Poussin se servește aici de ele pentru a cadra grupul de personaje. Vîrful superior al micului pătrat dă centrul arcului de cerc care formează baza compoziției. (Paris, Luvru).

Uneori liniile de construcţie trec neobservate datorită ortogonalelor generate de vîrfurile micului pătrat central, care determină ele singure o întreagă compoziţie; altădată aceste ortogonale creează noi linii de construcţie prin încrucişarea lor cu diagonalele pătratelor.

În sfîrşit această schemă poate fi suprapusă peste diagonalele dreptunghiului, a căror intersecţie cu diagonalele pătratelor dă naştere unor noi variante.

Iată două exemple caracteristice pentru această construcţie, unul mai simplu, *Sfîntul Francisc în faţa sultanului* de Giotto, altul mai disimulat şi mai complex, *Moise salvat din apă* de Poussin. Vom reveni adesea la ea căci, paralel cu compoziţiile savante care sînt mai tributare gîndirii timpului, vom regăsi această construcţie, legată încă strîns de forma cadrului, la pictorii cei mai diferiţi şi în epocile cele mai diverse.

CIGOLI: Crochiu.
Este evident că acest cadraj cu care Cigoli înconjoară unele din desenele sale nu este altceva decît o eboşă pentru compoziţia pînzei. Pînă atunci crochiurile nu erau decît studii de grup; din momentul în care Cigoli le închide într-un dreptunghi sau pătrat, începe să se pună problema distribuţiei. (Viena, Albertina).





MANET: Studiu pentru un portret de femeie.
Acest procedeu de cadraj va deveni pentru Bonnard mijlocul prin care va putea să introducă mai mult neprevăzut în compoziţie; mergînd mai departe decît Manet, el nu va ezita să-şi taie pînzele. Ceea ce înaintea lui se făcea pe desenul pregătitor, Bonnard o va face mai tîrziu chiar pe pînză (Londra, Institute Courtauld).

În ciuda posibilităţilor pe care le oferă, cadrul dreptunghiular, deşi cel mai comod dintre toate, îl jenează uneori pe artist. Nu este întotdeauna uşor să cuprinzi în el scenele care au fost mai întîi liber schiţate pe hîrtie. Obiceiul de a desena fără încetare (orice ocazie fiind bună pentru a nota o formă, o observaţie fără un scop precis) va duce la apariţia unor idei pe care artistul va dori să le păstreze; din această cauză,

începînd cu secolul al XVI-lea, maniera sa de a crea, de a da la iveală o operă se va schimba complet și odată cu ea însăși atitudinea față de cadru. Oricît de paradoxal ar părea, pictorul ajunge adesea să-și încadreze opera prea tîrziu. Studiul desenelor maeștrilor ne oferă numeroase exemple cu privire la acest procedeu: artistul caută să-și precizeze proiectul cu ajutorul unui creion sau al unei penițe, tratează subiectul în ansamblul său, grupează personajele, apoi probează niște cadre dreptunghiulare care vor tăia sau vor suprima anumite părți. Dealtfel, această tehnică este recomandată de Paillot de Montabert *(Traité complet de la peinture,* Paris, 1829) care propune ca schițele să fie făcute pe niște cartoane pe care să le poți după aceea tăia sau mări cu ajutorul lipiturilor. Numai după toate aceste tatonări, compoziția se așază definitiv în cadru. Uneori ea se instalează în el comod, în voie, profitînd de axele pe care i le propune geometria; alteori pare să fugă din cadru, să sfarme această închisoare. Se obțin astfel două tipuri foarte diferite de compoziții care se întîlnesc cu *compozițiile deschise* și *închise* ale lui Wölfflin.



Cărturarul, astronomul și computistul. Psaltirea Blanchei de Castilia. *Astronomul obține, cu astrolabul său, punctele de reper care-i permit să stabilească ciclul solar pe care se bazează computistul pentru a calcula data sărbătorilor variabile ale anului. Astfel pictura care introduce calendarul psaltirii este un omagiu adus astronomiei și matematicii. (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal).*

3

Compozițiile geometrice în evul mediu

Simetria

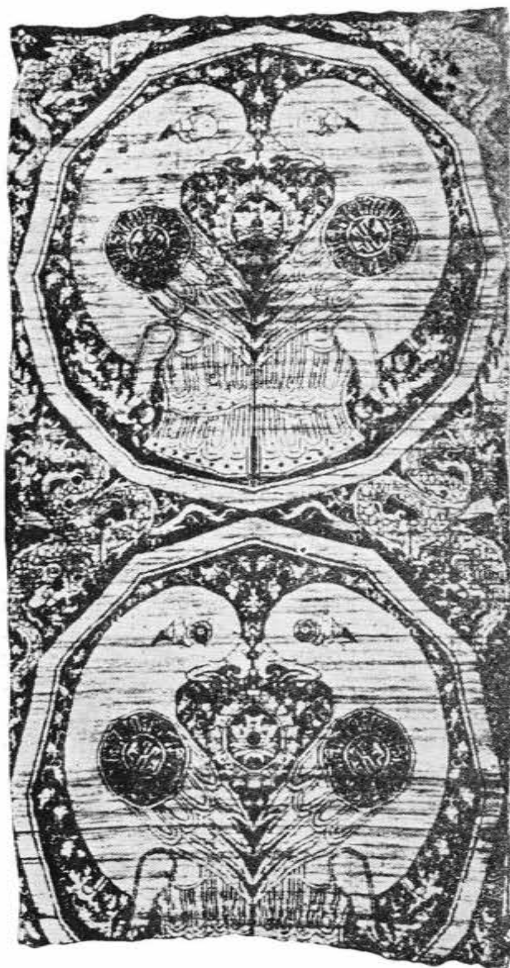
În evul mediu, cel mai răspîndit dintre tablourile de altar a fost retablul cu voleuri în forma sa cea mai simplă: tripticul, compus dintr-un panou central, mărginit de voleuri laterale, a căror lățime este de două ori mai mică și care prin închidere se pot uni. Am văzut că acest principiu se poate complica la infinit. Voleurile se înmulțesc și uneori pictura se îmbină cu sculptura; foarte adesea laturile nu sînt adevărate voleuri, nu se repliază și constituie o prelungire a părții centrale urmînd o linie descendentă. Dar cu cît arhitectura retablului este mai fragmentată, cu atît scenele panourilor pictate vor fi mai simplu dispuse: un cadru complicat impune o compoziție rudimentară. Iată de ce doar cîțiva artiști, dornici să-și dovedească emanciparea, se vor abate, în pictura retablurilor, de la o simplitate destul de monotonă și, în aceasta constă esențialul, de la simetria cea mai riguroasă.

Ce este simetria? Dacă vom recurge la etimologie *(sun metron* = cu măsură) vom regăsi accepția antică a termenului, definiția lui Vitruviu: « Acordul potrivit al membrelor între ele, raportul fiecărei părți cu ansamblul ». Această traducere i-o datorăm lui Viollet-le-Duc [1]. El îi compătimea pe artiștii care pierduseră din vedere adevăratul sens al cuvîntului, pentru a nu mai căuta în numele simetriei decît o repetiție insignifiantă a elementelor identice. De fapt, sensul cuvîntului, în accepția lui comună, este mult mai restrîns decît acela ce se degajă din gîndirea foarte estetică și întrucîtva vagă a lui Vitruviu. Dacă simetria înseamnă, în general, dispunerea părților asemănătoare, plasate într-un chip asemănător în cadrul unui ansamblu, atunci în mod obișnuit ne gîndim la un ax de simetrie, avînd de o parte și de alta două figuri ce coincid prin suprapunere.

Trebuie să ne oprim asupra unei constatări mai puțin obișnuite: în artele figurative nu există, practic, decît o singură simetrie, cea raportată la un ax sau la un plan vertical. De ce această particularitate? Diferite elemente par să fi contribuit la această opțiune cu totul instinctivă.

Mai înainte și mai presus de orice influență se află omul. Am spus la începutul acestui studiu că omul raportează totul la el însuși. Este vorba de principiul acelei inteligențe optice pe care am încercat s-o definim. Astfel omul a constatat că propriul său corp este construit aproximativ (chiar și exteriorul său) de o parte și de alta a unui ax de simetrie vertical. Apoi a remarcat același lucru și la animale, precum și la majoritatea formelor pe care i le oferea

[1] Viollet-LE-DUC, *op. cit.*, art. *Symétrie*, p. 105.

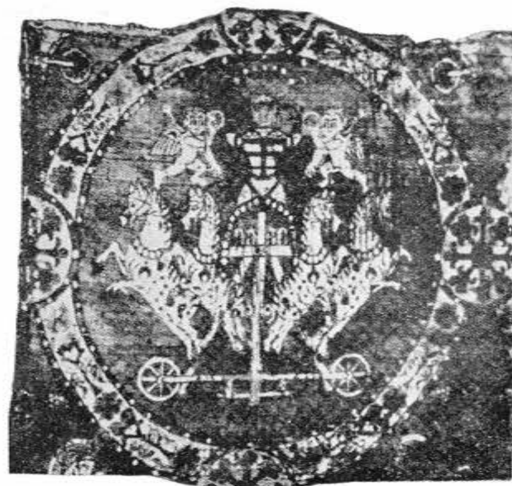


Brocart din China sau Persia orientală, *secolele V—VI.*
Cele două păsări așezate față în față, unificate prin dedublare, devin un ornament original în formă de inimă (Gdansk, biserica Sf. Maria).

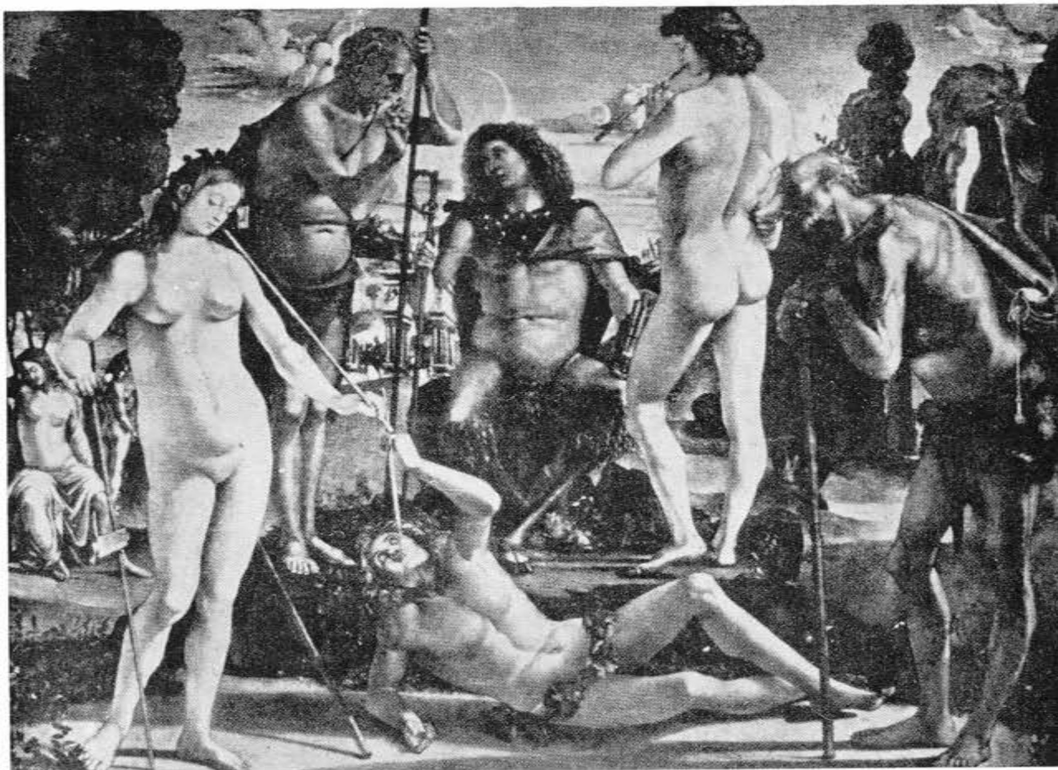
natura vegetală. Singurul caz de simetrie în raport cu un plan orizontal care i se înfățișase era cel al reflexelor în apa limpede a lacurilor.

Dacă un arbore are simetria unui corp omenesc, deși mai puțin desăvîrșită, aceasta se explică prin rațiuni de echilibru și astfel ajungem să înțelegem adevărata cauză a acestei predilecții artistice, chiar dacă ea se manifestă la nivelul inconștientului: echilibrul. Pe echilibru se bazează principiul balanței, iar balanța în cumpănă amintește cel mai bine de stabilitatea părților unui ansamblu complex desfășurat pe același plan, cum este o operă de pictură.

Revenind la retabluri, aici partea centrală a tripticului îndeplinește funcția de ax de simetrie pentru ansamblu — dacă acesta nu reprezintă decît un singur subiect, o Madonă față de care își vor manifesta adorația prin gesturi identice sfinții de pe voleuri — sau pentru figura ei axială, dacă centrul comportă mai multe personaje. Compoziția-retablu este însă expresia cea mai naivă și mai sărăcăcioasă a simetriei: sărăcăcioasă, într-adevăr, pentru că este lipsită de putere creatoare. Nici o forță nu sudează părțile acestui ansamblu pur static, pentru a face din el o operă nouă.



Țesătură de mătase din Asia Mică, *secolele VI—VII.*
Aici dedublarea servește la construirea carului și îi dă o formă geometrică: un pătrat se înscrie în cerc. (Bruxelles, Musée du Cinquantenaire).



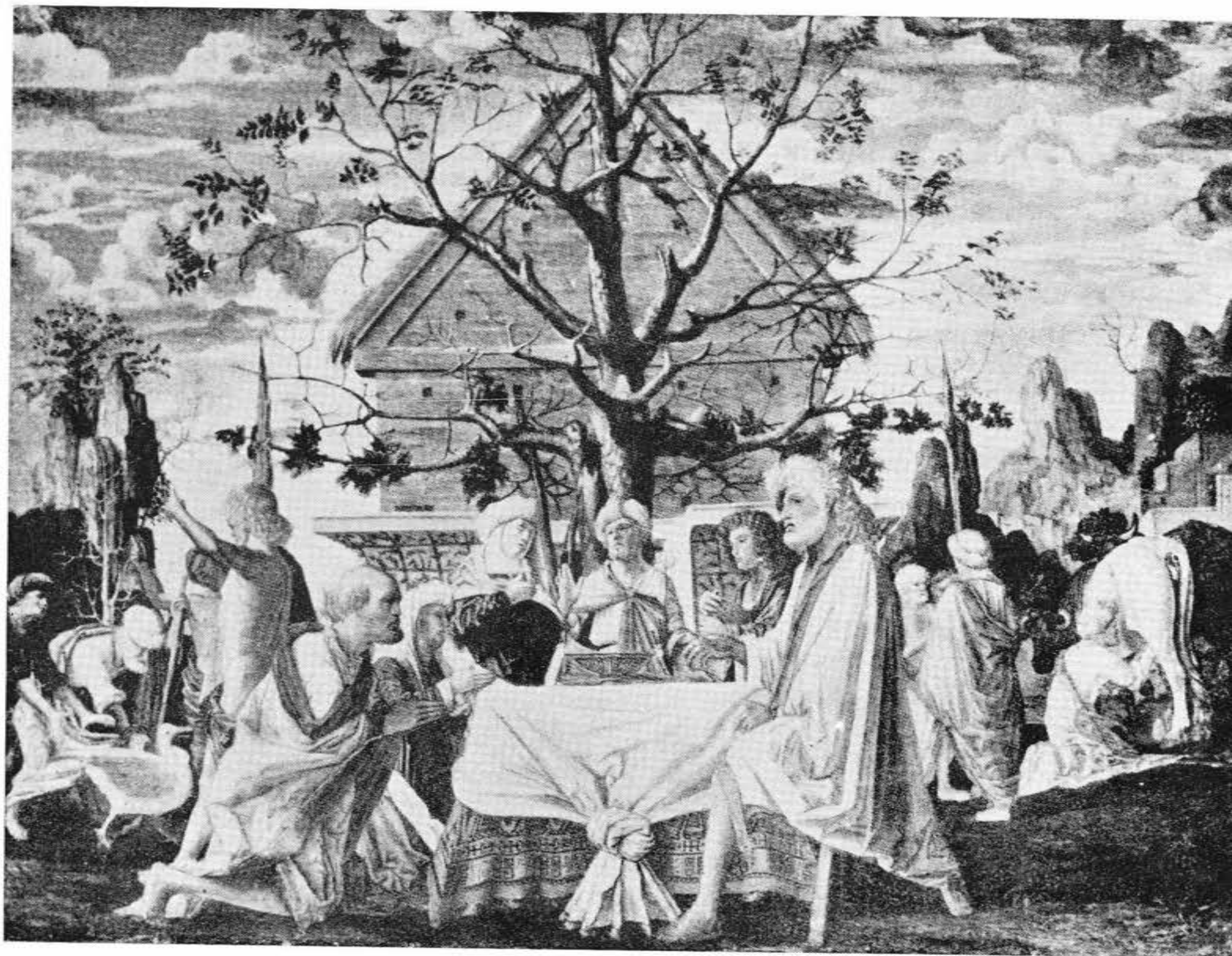
SIGNORELLI: Pan și păstorii.
Acest tablou, din nefericire pierdut, este o alegorie cu o compoziție destul de savantă ; noi nu-l vom studia decît pentru simetria sa, frîntă de numeroase alternanțe : o figură luminoasă se opune uneia întunecate, un tînăr unui bătrîn etc. Păstorul culcat, în prim plan rupe axul vertical și unește personajele între ele. (Tablou distrus în timpul războiului, cîndva la Muzeul din Berlin, foto Giraudon).

Dimpotrivă, dacă axul de simetrie ar traversa centrul unui panou unic, dacă ar sta ascuns în mijlocul formelor, în loc să se afirme în mod stîngaci într-un motiv central ce separă voleurile, atunci cele două imagini simetrice s-ar afla într-o juxtapunere directă, iar legătura lor strînsă ar preface dualitatea lor în unitate.

Într-o expunere inedită [2] asupra *Temelor dedublate în țesăturile evului mediu timpuriu*, întîlnim aceste observații: « Cînd avem de-a face cu o dedublare, două chipuri ale aceluiași motiv sînt grupate de privire, sînt făcute anume pentru a fi văzute împreună; ele se combină și devin o formă unică și nouă . . . care constituie o veritabilă creație. Această formă pe care o descoperim numaidecît ne surprinde deoarece ea se definește puternic prin niște caractere pe care nu le posedau elementele ce au servit la compunerea ei . . . Un motiv oarecare, floare sau pasăre, este transformat prin dedublare într-o figură pur abstractă, regulată, care se impune imaginației noastre prin arabescul ei geometric».

[2] W. RABAUD, Lucrare de diplomă susținută la Sorbona, 1929.

Această strictă dedublare, atît de frecventă în geneza ornamentului şi în variaţiile decorative, nu o vom întîlni niciodată într-un tablou. Cînd un motiv este inversat, întotdeauna un detaliu diferă de corespondentul său, iar aceste mici schimbări modulează repetiţia. Alteori simetria rămîne atît de ascunsă înăuntrul formelor încît s-ar putea ca ea să nu i se arate celui ce urmăreşte cu naivitate povestea care i se deapănă.



BRAMANTINO: Filemon şi Baucis.
Simetria evidentă şi naivă prezintă în plus şi o particularitate foarte rar întîlnită: ea comportă un ax orizontal, fenomen pe care natura nu-l cunoaşte decît prin reflexele în apă. Crengile de jos ale copacului formează axul, iar triunghiul părţii superioare a casei pare să se reflecte în pliurile feţei de masă. (Muzeul din Köln).

Pentru a-l descoperi, desenul nu trebuie *citit* ca o poveste, ci *privit ;* simetria se impune privitorului şi apare îndată acea figură geometrică abstractă, mai mult sau mai puţin dorită de artist şi despre care am vorbit mai înainte.

Este de ajuns ca personajele de pe panourile laterale ale unui retablu să se încline către figura centrală, în loc să păstreze monotona verticalitate a unei *pala* [3] toscane pentru ca, indiferent de silueta motivului central, să se schiţeze o formă triunghiulară. Să suprimăm centrul, să unim cele două laturi simetrice, să direcţionăm motivele nu după cum o cere asprimea unei drepte, ci supleţea unei curbe, şi figura unică creată prin unirea lor devine un ornament, echivalentul unei palmete regulate.

Acest procedeu era foarte familiar artiştilor din evul mediu. El făcea parte din limbajul lor decorativ; îl întîlnim în ţesăturile din secolul al VII-lea, după cum aflăm din lucrarea citată, şi el va domina întreaga sculptură romanică. Anumite stiluri revin periodic, fiind readuse de fluxul şi refluxul vieţii societăţilor sau al formelor. Renaşterea în declin va asista la reapariţia gustului pentru ornamentul liniar, pentru curba armonioasă, frumoasă prin ea însăşi. Să ne imaginăm un artist din evul mediu ivindu-se, pe neaşteptate, în acea ambianţă manieristă; s-ar simţi, fără îndoială, în largul său. Este tocmai ceea ce s-a întîmplat cu El Greco, venit din ţara icoanelor, unde evul mediu îşi supravieţuise sieşi. El va desfăşura, cu lirismul ce-i era propriu, vaste ornamente pe ziduri, mari palmete formate din corpuri înclinate unele spre altele şi draperii fîlfîitoare [4].

Dar simetria ascunsă, atît de frecventă în pictură, este legată cel mai adesea de o compoziţie mult mai complexă; în acest caz avem de-a face cu o schemă geometrică în care simetria constituie unul din caractere, dar nu cel principal. Simetria în stare pură, dacă ne putem exprima astfel, căutată pentru ea însăşi, este rară. Am văzut că reprezentarea unui subiect nu se poate împăca cu stricta lui repetare de o parte şi de alta a unei axe de simetrie. Nu numai că se vor schimba anumite detalii, dar de cele mai multe ori vom avea o simetrie asimetrică, ca aceea a unui obraz; oricine ştie că fotografierea separată a fiecărei părţi a obrazului duce la obţinerea unor imagini ciudate în care cu greu recunoaştem originalul; căci cele două părţi ale feţei omeneşti, aparent simetrice, nu sînt simetrice în realitate.



GAUGUIN: Ziua Domnului.
Simetrie, al cărei ax nu se află în mijlocul tabloului, şi răsucire a personajelor, înfăţişate din faţă şi din spate. (Chicago, Art Institute).

Să luăm un exemplu de rafinată simetrie asimetrică, *Pan şi păstorii* de Signorelli [5]. De o parte şi de alta a unui Pan hieratic, cu labele curios încrucişate în formă de X, se înalţă, suple, două frumoase figuri sime-

[3] *Pala d'altare* — tablou de altar.

[4] Cf. *Înmormîntarea contelui de Orgaz, Rusaliile, Înălţarea, Ospăţul din casa lui Simon* etc.

[5] Tablou distrus.

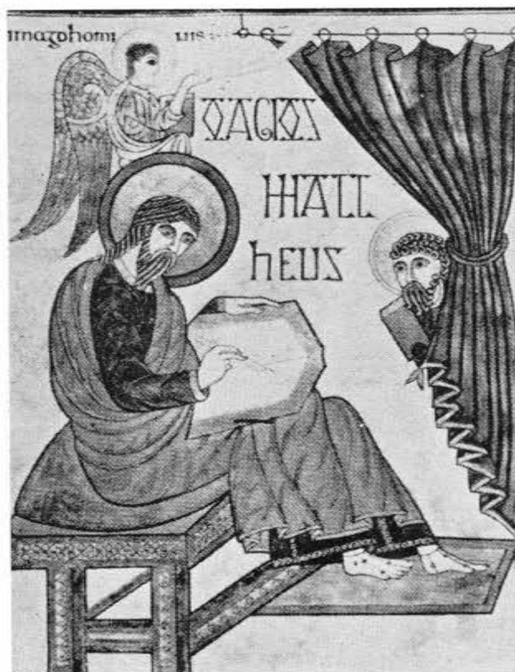


CODEX AMIATINUS: Scrib.
Influența greco-latină face din această pagină de manuscris un mic tablou. Perspectiva și culorile redau bine ambianța unei biblioteci. (Florența, Biblioteca Laurentiana).

trice, una luminoasă, în dreapta, și alta întunecată, în stînga; spre margine, alte figuri își fac pandant, una întunecată în dreapta, cealaltă luminoasă în stînga. În prim plan, un personaj culcat face în mod armonios legătura dintre cele două extreme. Astfel, alternanța regulată de lumini și de umbre temperează rigoarea simetriei, mlădiată, dealtfel, și în alt mod: cele două figuri exterioare care ocupă poziții simetrice se pot suprapune prin glisare, ceea ce rupe subtil monotonia unui aranjament prea elaborat.

Față de aceste subtilități, tabloul lui Bramantino de la muzeul din Köln pare de o naivitate ce ne face să surîdem. Aici nu este vorba de un retablu, iar simetria se vrea secretă; datorită însă personajului central, copacului regulat, triunghiurilor, toate suprapuse pe un ax, punctelor de reper reportate imperturbabil pe fiecare latură, prin repetarea celui mai mic arabesc, tabloul pare desenat de un neofit al cultului geometriei.

Este curios să reîntîlnim și aici puternica influență a cadrului asupra conținutului. Sistemul de împăturire al cadrului triptic impune în modul cel mai imperios simetria; practic însă toate cadrele sînt simetrice, iar



Evangheliarul din Lindisfarne: Sfîntul Matei.
Sf. Matei reia aici atitudinea scribului de la Florența, dar într-un alt spirit. Forma nu este decît un semn, riguros înscris pe diagonala dreptunghiului. (Londra, British Museum).

în Occident închiderea operei într-un cadru este o necesitate formală, poate chiar filozofică [6]. Din momentul în care artistul nu mai este constrîns de cadrul arhitectural, el își impune lui însuși un cadru artificial, regulat, ce se poate diviza în două, ceea ce duce la împărțirea suprafeței interioare în două jumătăți identice. Această necesitate nu există în Orient și nici în Asia; pictura egipteană, de exemplu, este lipsită, practic, de cadru, în timp ce în Europa, chiar pictura murală, care s-ar fi putut desfășura în voie pe mari suprafețe, își impune cel mai adesea limite regulate. Am văzut cum frizele devin false frize și se fragmentează în dreptunghiuri; ritmul muzical este rupt și înlocuit de acțiunea cadrului. Bolțile se împart și ele în compartimente (cum este Sixtina, bunăoară).

O decorație care pare să se sustragă acestei reguli este cea realizată de Benozzo Gozzoli, care își desfășoară fastuoasele cortegii pe pereții capelei Riccardi, întocmai ca într-un covor oriental, unde nu avem registre și nici cadre aparente. Dar să privim mai atent: fiecare panou formează un dreptunghi cu limite invizibile, dar foarte real, în armătura căruia artistul, ascultînd de habitudinile neamului și ale timpului său, își compune în voie scenele cu numeroase personaje. Aceste mari dreptunghiuri permit — și impun — ordonanța simetrică a conținutului: un chiparos cu trunchiul absolut rectiliniu trasează axul de simetrie.

Fie că este suplă, vie, ca aceea a unei plante, sau mai riguroasă, simetria ne introduce în această lume a geometriei secrete care a orientat arta desenului timp de secole.



Biblia lui Carol Pleșuvul: Regele și curtenii săi. *Două cercuri secante stabilesc locul și dimensiunea personajelor. Distanța dintre punctele de sus în care este prinsă perdeaua este egală cu raza cercurilor. (Paris, Bibliothèque Nationale).*

Geometria în evul mediu

Pe o pagină din *Evangheliarul* din Lindisfarne, de la British Museum (Anglia, începutul secolului al VIII-lea), sfîntul Matei este înfățișat scriind într-o carte deschisă pe genunchii săi. Un manuscris din Flo-

[6] Este vorba chiar de modul nostru de a gîndi. Pentru noi, conceptul operei nu se definește decît prin limitele sale.

renţa [7] conţine o imagine care ar putea fi prototipul acesteia sau copia operei care i-a servit de model; un scrib şade în biblioteca sa, înconjurat de rafturi cu cărţi. Calităţile picturale, simţul adîncimii, totul face ca această mică pictură să aibă aerul unei opere greco-latine şi o savoare deosebită. *Sfîntul Matei* englez este realizat în cu totul alt spirit: imaginea a devenit un dreptunghi tăiat de o diagonală. Deşi a păstrat aceeaşi poză, acelaşi contur, sfîntul este tratat într-o manieră liniară şi se înscrie riguros în cadrul geometric.

Toată arta evului mediu se află în această opoziţie. O pictură romană este o evocare poetică. Ea va încerca să sugereze o scenă animată, fie că este vorba de o cameră închisă, fie de o grădină, folosind toate artificiile: contraste de culori, jocuri de perspectivă, *trompe l'œil*... La începutul evului mediu, sugestia vine după simbol, evocarea după scriitură. Tema, stabilită de un traseu ornamental sau geometric, devine un semn. Imaginea se înscrie într-un cadru care îi va impune legile sale, şi aceasta încă de la primele cărţi miniate, adică cu mult înainte de apariţia panourilor de lemn.

Miniatura carolingiană şi ottoniană şi mai ales miniatura engleză, de o bogăţie prea abundentă pentru primele secole ale evului mediu, ne vor furniza numeroase exemple de împărţiri simple ale dreptunghiului. Diagonala care stabileşte poziţia *Sfîntului Matei* din Lindisfarne o reîntîlnim adesea [8]. Dreptunghiul aşezat pe înălţime poate conţine două pătrate, după cum poate forma în partea de jos un pătrat, ca în originala



Psaltirea Blanchei de Castilia: Astronomul şi computistul.
Construcţie pe liniile interne ale hexagonului inscris într-un mare cerc, al cărui diametru este dat de înălţimea imaginii.

Pietà din Oxford [9]. Fireşte că acest pătrat îşi impune la rîndul lui diagonalele; este chiar formula cea mai curentă; ea se va generaliza din momentul în care se vor întreprinde cercetări cu privire la spaţiu, căci cezura pătratului se va identifica cu linia orizontului, iar diagonalele cu perspectiva.

[7] *Codex amiatinus*. Florenţa, Biblioteca Laurenziana. Pentru datarea acestei picturi şi originea sa, vezi M. Rickert, *Painting in Britain, the middle ages*, Londra, 1954, planşa 7 şi notele de la pp. 15, 29.

[8] *Apocalipsul din Saint Albans*, New York, Pierpont Morgan Lib., şi *Apocalipsul din Canterbury*, Londra, Lambeth Lib. Rickert, *op. cit.*, pp. 112—113.

[9] Din *Livre d'heures* atribuit lui Herman Scheerre, Rickert, *op. cit.* p. 169.

Să amintim aici doar *Bunăvestirea* [10] și miniaturile din *Otto pe tronul său,* păstrate la Chantilly și la Bamberg. Într-o primă perioadă întîlnim frecvent cercul înscris într-un dreptunghi sau sub un arc în plin cintru. Există oare un traseu mai pur decît cel al imaginii lui *Carol Pleșuvul* pe tron, înconjurat de curtenii săi? [11] Personajele se supun cu docilitate conturului celor două cercuri egale încrucișate, din care unul se înscrie în arcatură, raza acestor cercuri fiind dată de punctele de agățare ale perdelei.

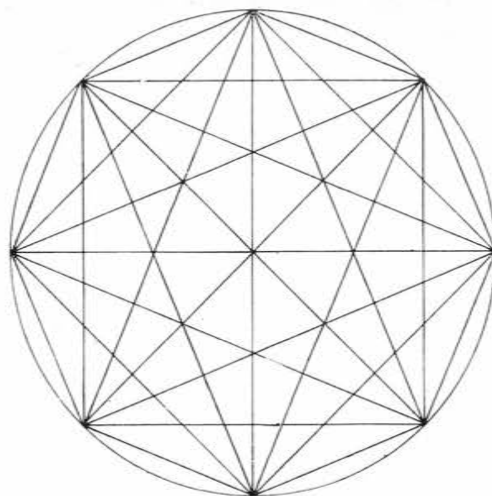
Ajunși la acest exemplu uimitor prin perfecta sa claritate, să încercăm să analizăm puțin regula pe care am descoperit-o și starea de spirit, preocupările pe care ea le exprimă.

Bărbatul, ne spune Cennino Cennini, are « măsuri desăvîrșite », în timp ce femeia « nu are nici o măsură desăvîrșită », iar « animalele fără judecată nu au măsuri sigure » [12]. De ce măsurile desăvîrșite sînt rezervate bărbatului? Pentru că el este creat după chipul lui Dumnezeu. Acest pasaj atît de naiv al bătrînului pictor redă aici un reflex al filozofiei din evul mediu, ne face să înțelegem respectul pe care îl aveau oamenii acelui timp pentru numerele exacte, pentru raporturile simple, care sînt expresia perfecțiunii, deci a divinului.

Totuși acești oameni nu aveau decît niște cunoștințe foarte rudimentare de matematică. Respectul lor atît de emoționant nu se sprijinea pe o bază solidă. Era doar o idee abstractă, o filozofie a numerelor, palidă moștenire de la Platon și Pitagora, transmisă prin sfîntul Augustin. Fervenții *Cetății lui Dumnezeu* găseau în ea, prelucrate de gîndirea creștină, conceptele spiritualității antice, efortul ei de a afla în matematică puntea capabilă să facă legătura dintre terestru și divin.

Aceste idei vor înflori în secolul al XV-lea odată cu dezvoltarea științelor exacte și cu studiul direct al anticilor; ele constituiseră însă un stimulent pentru artiștii secolelor precedente și stăteau la baza esteticii lor.

Dacă nu se prea pricepeau la calcule, în schimb oamenii evului mediu știau să se servească de compas și cu ajutorul geometriei au încercat să-și atingă idealul. Geometria practicată de arabi a fost repede introdusă în occident și era învățată în mod curent în secolul al XIII-lea. Este perioada în care are loc invazia artei decorative, la scară mare sau mică: trasee pur geometrice, derivate din trasee arabe, arcuri de cerc încrucișate și poligoane [13] înlocuiesc traseele ornamentale sau formele



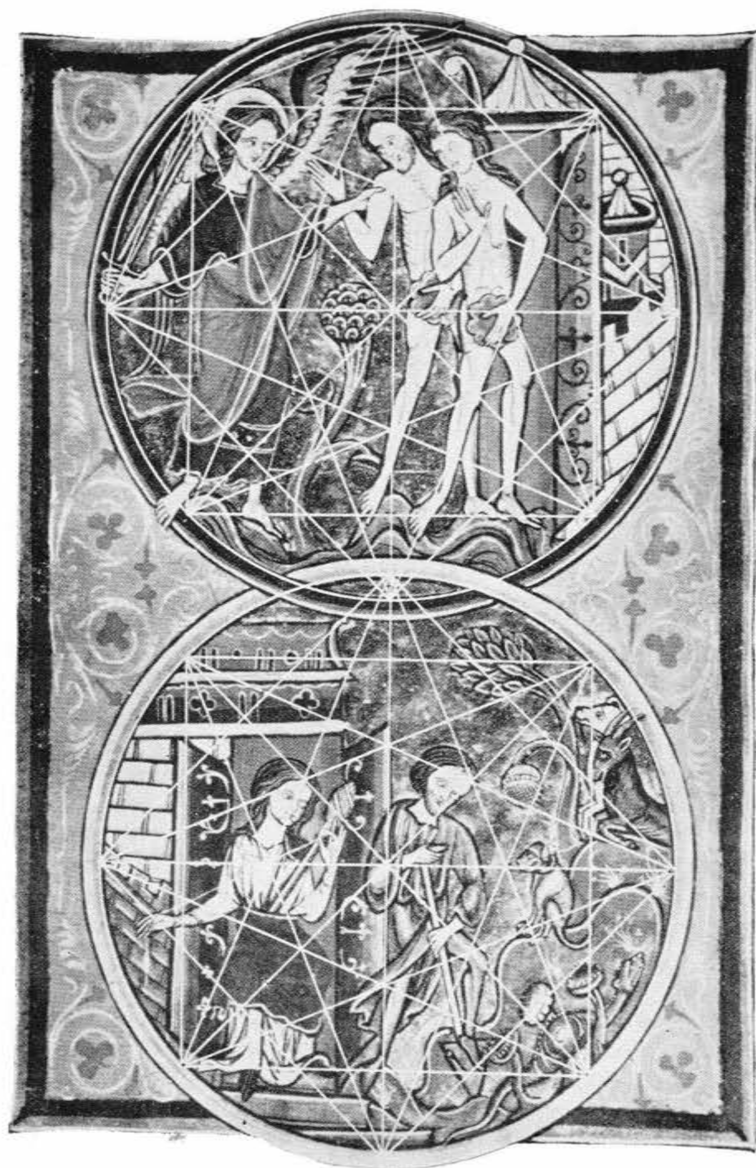
Octogon servind de schemă celor treizeci și două de medalioane din Psaltirea Blanchei de Castilia.

[10] *Bénédictional d'Aethelwold.* Chatsworth, Rickert, *op. cit.*, p. 26.

[11] *Biblia lui Carol Pleșuvul,* Paris, Bibl. Nationale, Latin I, fol. 423.

[12] Cennino CENNINI, născut în 1370, *Tratatul despre pictură,* București, 1977, p. 83.

[13] Cf. Frederic HOFFSTADT, *Principes du style gothique à l'usage des artistes et des ouvriers,* trad. franceză, Frankfurt, 1847. (Aici se găsesc toate profilele și ornamentele gotice trasate cu compasul).



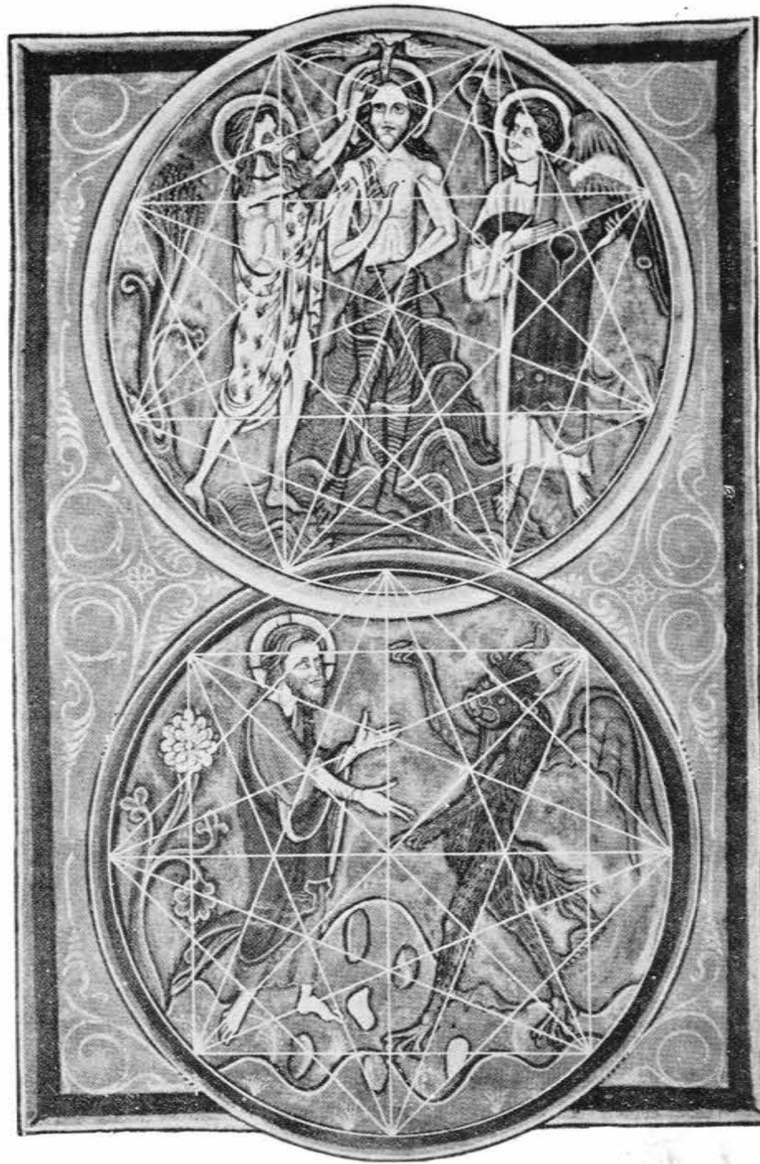
Adam şi Eva izgoniţi din rai; Adam şi Eva după săvîrşirea păcatului.
În scena de sus, diagonalele care unesc din două în două şi din patru în patru vîrfurile octogonului formează pătrate şi triunghiuri în care se înscriu personajele. Aici, sabia îngerului se află pe latura octogonului : perspectiva se supune diagonalelor ; piciorul îngerului ce iese din cadru marchează colţul pătratului.



Arca lui Noe; Sacrificiul lui Abraham.
În Arca lui Noe, laturile octogonului sînt foarte vizibile ; ele se termină sus prin două volute. Abraham şi Isac urmează fidel laturile triunghiului vertical.

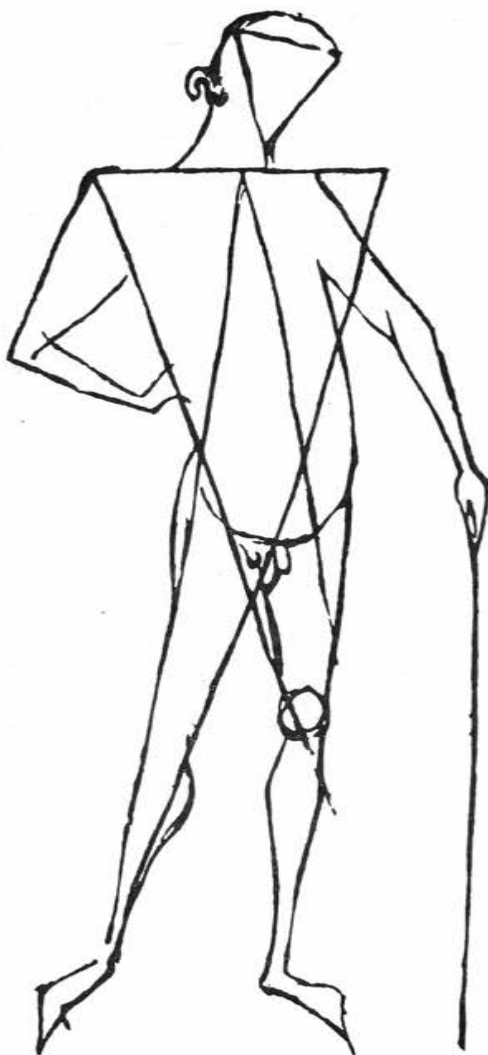


Naşterea; Vestirea păstorilor.
Naşterea: *compoziţie ortogonală.* Păstorii: *diagonalele ordonează aici toate mişcările păstorilor, înclinaţia copacului, braţul îngerului.*



Botezul lui Hristos; Ispitirea.
Botezul: *octogonul se sprijină pe una din laturile sale, iar compoziţia este stabilită pe două verticale.*
Ispitirea: *Hristos şi mai ales Diavolul sînt construiţi pe încrucişarea celor două diagonale, în formă de X.*

Psaltirea sfîntului Ludovic şi a Blanchei de Castilia.
(Paris, Bibliothèque de l'Arsenal).



Villard de HONNECOURT: Album.
Exemple privind arta portretului. (Paris, Bibliothèque Nationale).

Prin triangulația neobișnuită pe care o impune figurinelor sale, Villard de Honnecourt pare că vrea să ne arate cum se pot înscrie personaje în elementele schemelor geometrice cele mai variate. Dacă privim cu atenție cîteva personaje din Psaltirea Blanchei de Castilia, vedem că ele sînt organizate la fel ca cele ale lui Villard de Honnecourt.

foarte simple pe care le-am studiat mai înainte la artiștii romanici.

Demnă de a fi reținută pentru obîrșia sa, *Psaltirea de la Sainte Chapelle*, numită a Blanchei de Castilia [14] se situează chiar la începuturile artei noi. Datează din tinerețea acestei prințese, adică din primii ani ai secolului al XIII-lea. Arta gotică își făcuse debutul; determinase, în Ile de France, splendida înflorire a catedralelor; era sigură de ea, de forța ei, specifică tinereții, de noile ei secrete. Acesta este momentul cînd pătrunde și animă universul închis și tradițional al miniaturiștilor.

Psaltirea Ingeburgei [15], poate ceva mai veche — datarea ei putînd fi situată la granița dintre romanic și gotic —, dar atît de nouă, marca voința de a face *tabula rasa* cu principiile romanice de compoziție; iar artistul, în dezorientarea sa, se crampona de imitarea noii statuare; ceea ce avea drept consecință o miniatură deosebită, austeră și simplă, de o excepțională grandoare. Dar această artă lipsită de ornamente nu era decît o etapă. Abandonîndu-se lumea magică a împletiturilor, trebuiau înțelese și adoptate legile artei noi.

Odată cu *Psaltirea Blanchei de Castilia* problema a fost rezolvată. În vremea aceea de extraordinar dinamism (cel puțin în domeniul regal), de tinerețe și de spirit creator, etapele sînt repede depășite. Între cartea reginei și cea a prințesei regale există o lume. Acesta este momentul în care își face apariția uimitoarea noutate a vitraliilor de la Chartres, care deschid artei picturii monumentale, pe de-a-ntregul transformată, drumul indicat de arhitectură și sculptură. Consacrîndu-se studiului acestor mari picturi pe sticlă, luate ca model în locul statuilor, meșterul miniaturist al *Psaltirii Blanchei de Castilia* își însușește înseși secretele compoziției gotice, le folosește cu

[14] Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, n. 1186.
[15] Muzeul din Chantilly.



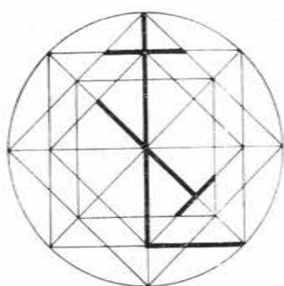
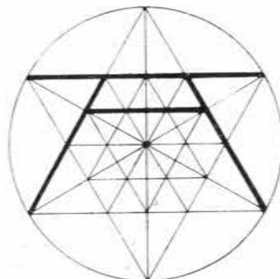
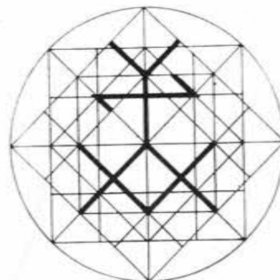
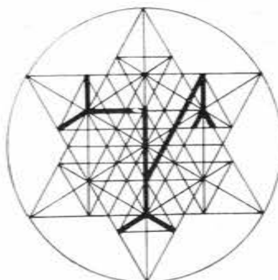
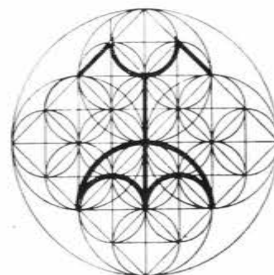
Psaltirea Blanchei de Castilia: Diavol.

o rigoare absolută şi le impune artei cărţii pentru mai multe secole.

Ilustraţia *Psaltirii* cuprinde, în afara graţioaselor majuscule şi viniete ale calendarului, imagini de dimensiuni mari în *pleine-page* şi medalioane dispuse două cîte două. Dar să trecem peste primele pagini în care influenţa vitraliilor este prea evidentă: *Răstignirea, Arborele lui Ieseu ;* rămîn patru mari picturi. Prima, cea mai cunoscută prin frumuseţea şi iconografia ei originală, îl înfăţişează pe *Astronom* ridicînd astrolabul pentru a-i face cunoscute computistului elementele calculelor sale. Nu avem oare de-a face chiar de la început cu un omagiu adus matematicii ? Această imagine, de un echilibru atît de perfect, trebuia înainte de toate să ne dezvăluie un secret. Să trasăm cercul al cărui diametru îl formează axul cel mare al imaginii. Cerul este un arc avînd aceeaşi rază. Liniile constitutive ale hexagonului înscris stabilesc punctul de suspendare al astrolabului, direcţia ruloului, înălţimea treptelor, pliurile veşmintelor, limita capetelor. Astrolabul cade exact pe axul central. Celelalte imagini, mai ales *Crearea Evei*, par a fi organizate după aceeaşi schemă.

Dacă privim medalioanele, primul lucru care ne frapează este că pe fiecare pagină două cercuri se intersectează uşor. Opt scene din Vechiul Testament şi douăzeci şi patru din Noul Testament sînt astfel împrejmuite cu o graţie firească, încîntătoare, şi care pare să nu se sinchisească de astfel de piedici ; din cînd în cînd un picior depăşeşte neglijent marginea. . . Dar sub această aparentă dezinvoltură, rigoarea compoziţiei se impune foarte repede şi secretul său este uşor de aflat. Cercurile se întretaie în a opta parte a circumferinţei lor, coarda de intersecţie dînd latura octogonului care, cu pătratul înscris, serveşte la orînduirea tuturor scenelor, în toate medalioanele. Nu avem decît o singură variaţie: octogonul este plasat cînd pe latură, cînd (şi asta cel mai adesea) în vîrf. Elementele care depăşesc marginea — picioare, arbori etc. — marchează mai totdeauna colţurile pătratului. Ele sînt puncte de reper, urmele traseului anulat. Analiza celor treizeci şi două de medalioane ar fi fastidioasă ; să le amintim totuşi pe cele mai importante: *Arca lui Noe* (octogon pe latură), *Adam şi Eva izgoniţi din rai, Naşterea, Ispitirea lui Hristos* (octogon în vîrf). Uneori schema este plasată puţin oblic, într-o parte sau alta.

Analiza *Psaltirii Blanchei de Castilia* ne-a dezvăluit folosirea constantă a unui traseu geometric realizat cu compasul, mereu acelaşi, pe care datele puse la îndemînă de iconografie se organizează cu uşurinţă. Este o constatare foarte revelatoare. Am spus că acest manuscris extrem de important, reprezentativ pentru arta gotică intrată în perioada ei de maximă înflorire, era un reflex al artei vitraliului, o primă încercare de a evoca pe hîrtia velină strălucitoarele

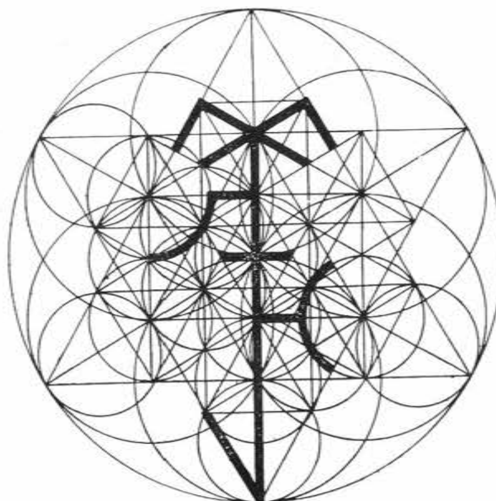
1. 2. 3. 4. 5.

Însemnele cioplitorilor în piatră ai epocii gotice, *reunite laolaltă de F. Rziha, « Studien über Steinmetz-Zeichen », Viena, 1883.*
1 *și* 2. *Catedrala din Strasbourg.* 3. *Biserica din Friburg-Brisgau.* 4. *Catedrala din Ulm.* 5. *Podul lui Carol din Praga.* 6. *Biserica Sf. Barbara din Boemia.*
Aceste însemne, gravate pe pietrele unor monumente gotice, chiar din Renaștere, sînt « însemne nobiliare », adevăratele embleme ale confreriilor. (Vezi P. du Colombier, « Les Chantiers des cathédrales » Paris, 1953, p. 98). Ele folosesc traseele geometrice aferente cercului ; cîteva linii alese din acest ghem sînt suficiente pentru a compune aceste semne de un grafism foarte pur. Schemele pe care le propune Rziha, uneori puțin complicate, sînt totuși conforme cu figurile geometrice ce organizează arta decorativă gotică și pictura timpului.

picturi pe sticlă, ce constituiau marea originalitate a timpurilor noi. De fapt, cercurile ce ornează paginile acestei cărți reprezintă unul din elementele principale ale ordonanței ferestrelor. Traseele de fier sînt de obicei cercuri sau cvadriloburi și, în interiorul acestor cadre, scenele ascultă de scheme foarte simple, pătrate sau poligoane. Medalioanele din *Viața sf. Thomas Becket* de la Sens au aceeași ordonanță ca și cele din *Psaltire*.

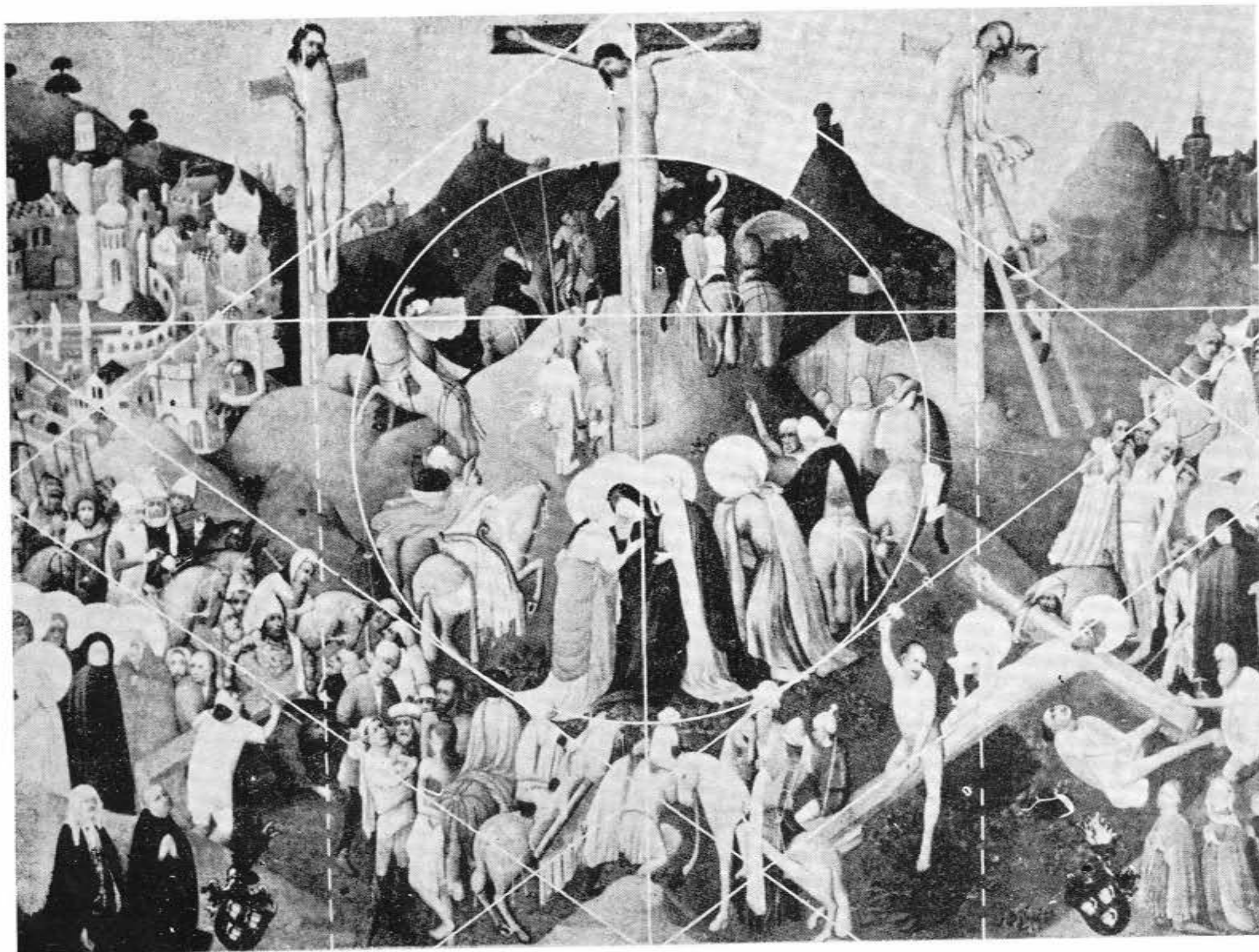
Astfel și aici, ca dealtminteri în întreaga catedrală, compasul este atotstăpînitor: nu există nici o curbură, nici un profil, nici un ornament care să nu i se supună. Aceasta este una din diferențele care frapează atunci cînd ne întoarcem cu gîndul la arta romanică: față de supletea vie a acesteia, arta gotică, care va fi, pînă în secolul al XIV-lea, tot mai energică și mai simplă, pare pură ca o abstracție.

Termenul de « geometrie » pe care îl folosește Villard de Honnecourt [16] dobîndește aici întreaga lui semnificație. El desemnează ansamblul figurilor geometrice: triunghiuri, poligoane înstelate, dreptunghiuri sau cer-



curi, cărora li se pot supune personajele conform exigențelor uneia sau alteia din schemele de ansamblu. Exemplele pe care le dă Villard sînt niște simple modele lipsite de orice pretenție, a căror triangulație este

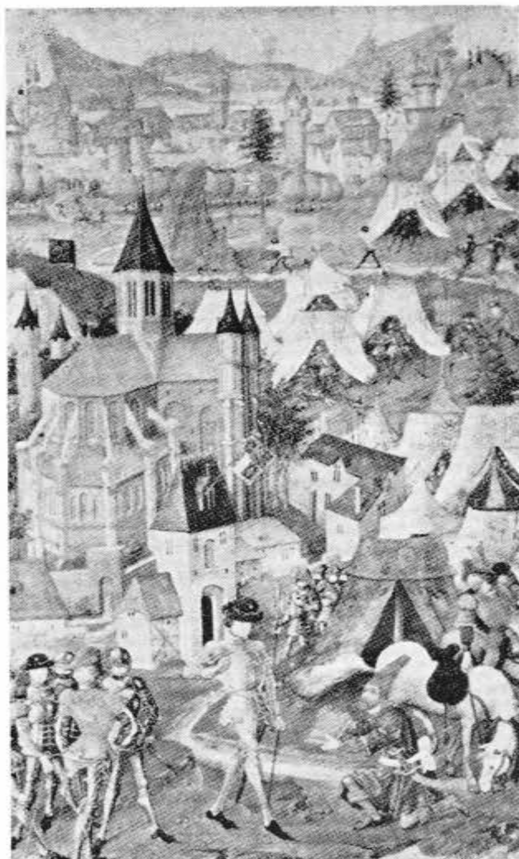
[16] Villard de HONNECOURT, *Album*, Paris, Bibliothèque Nationale.



Calvarul Wasservass.
Hristos se află pe diviziunea în două, hoții pe diviziunea în patru. Jumătatea lățimii, reportată pe înălțime, formează două pătrate. Cîteva oblice, plecînd din mijlocul celor patru laturi, desenează un romb, pe care-l urmează, în partea de jos a tabloului, crucile înclinate. Alte două oblice, paralele cu acestea din urmă, sfîrșind în colțurile superioare, din dreapta și din stînga, ale celor două pătrate, delimitează mulțimea și susțin cercul central. (*Muzeul din Köln*).

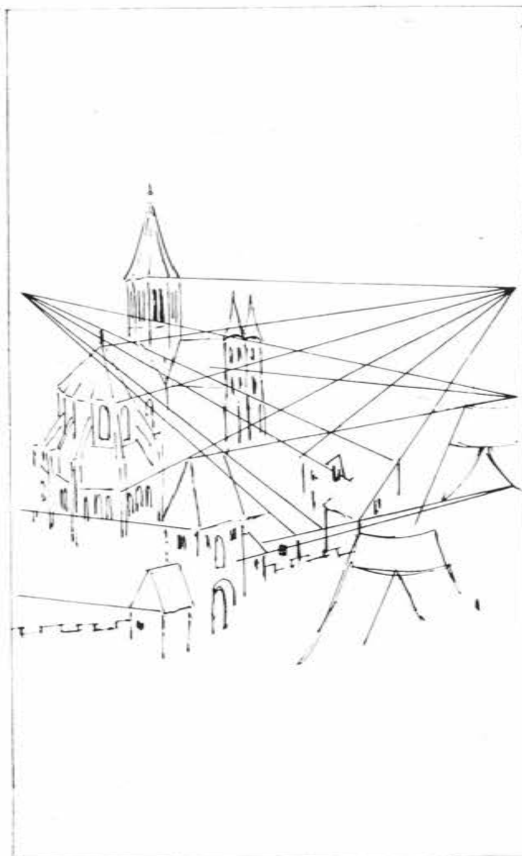
cu totul arbitrară; totuși, dacă raportăm unele din aceste figuri la cele din *Psaltire* ele apar într-o lumină nouă.

În concluzie, oricît de naivă ar fi, avem de-a face aici cu o tentativă de a rezolva marea antinomie a artei gotice, aceea a unei arte îndrăgostite de libertate, de natură, căreia știe să-i redea fidel aspectele multiple, dar supusă în același timp unei riguroase epure.



Bertrandon de la BROCQUIÈRE, « *Călătorie în Ţara de dincolo de mări* »

Filip cel Bun în tabăra de la Mussy-l'Evêque. *Perspectiva folosită în aceste cronici din secolul al XV-lea nu este absurdă ; ea prezintă, pentru o privire mai puţin exigentă decît a noastră şi mai puţin obişnuită cu convenţiile sale, o asemănare satisfăcătoare ; dacă nu există linie de orizont, în schimb există puncte de fugă spre care converg un oarecare număr de drepte. Aici pictura este tăiată în două părţi, aproape după modelul pătratului. Partea de sus, tratată în camaieu albastru, este un peisaj distinct, în depărtare ; perspectiva este acolo aproape inexistentă, dar se ghiceşte orizontul plasat pe jumătatea înălţimii. Partea de jos cuprinde : scena propriu-zisă, văzută la nivelul personajelor, şi locul, o arhitectură exactă, uşor recognoscibilă, ale cărei puncte de fugă se află în treimea centrală a imaginii (Paris, Bibliothèque Nationale).*



Schema punctelor de fugă.

Villard de Honnecourt este arhitect ; arhitectura este arta majoră a timpului său şi nu încape îndoială că geometria care guvernează arta decorativă şi arta « portretului » dirijează şi arhitectura. Ne îndepărtăm puţin de subiectul nostru, însă în cazul artei gotice, ce formează un tot greu de fragmentat, este bine să lămurim ideea : dacă proporţiile armonioase, preocupările pentru echilibru şi compensaţie sînt proprii tuturor timpurilor, compoziţia pur geometrică, făcută cu vîrful compasului, este caracteristică îndeosebi pentru stilul gotic.

Planurile catedralelor există şi sînt de o mare rigoare (cum sînt cele ale lui Villard de Honnecourt), dar trebuie să aşteptăm sfîrşitul veacului al XIV-lea pentru a avea un document referitor la elevaţie. Cînd a început construirea catedralei din Milano, mai multe personalităţi s-au reunit pentru a hotărî asupra înălţimii sale. Cum să fie *ad quadratum* sau *ad triangulum?* S-a păstrat avizul matematicianului Stornaloco, datat 1391 [17]. Pentru a ne rămîne un asemenea document trebuia ca aceasta să se întîmple în Italia, ţară unde dezbaterile de acest gen sînt frecvente şi pompos consemnate [18]; altfel s-ar fi putut să nu se păstreze nici unul; căci în occident, unde catedralele apăreau pretutindeni, ca ciupercile, aceste probleme se rezolvau, în general, oral; soluţia aleasă (pătrat sau triunghi pe lăţimea planului) era determinată de tradiţia locală, de preferinţele arhitectului sau, foarte adesea, de monumentul ce servise drept model.

Această noţiune de model era foarte importantă în evul mediu, epocă dominată în întregime de respectul autorităţii. La persistenţa iconografiei se adaugă persistenţa unor forme geometrice a căror alăturare se face după obişnuinţă. Se ajunge astfel la un ciudat acord între subiect şi compoziţie, deoarece anumite teme nu impun numai anumite atribute, ci sînt determinate la rîndul lor de o ordonanţă constantă; unele idei nu pot fi concepute abstract, ci sub forma unei imagini (vezi simbolistica cercului, a poligonului etc.).

În cadrul unor discipline atît de riguroase, personalitatea artistului se mişcă mai puţin liber decît cum o va face mai tîrziu; artistul însă nu se lasă păcălit de cercuri, aşa cum s-a spus; el acceptă de bunăvoie aceste tradiţii şi obişnuinţe, aceste corespondenţe consacrate: fiind modest, el nu vrea să facă o operă originală, ci numai o operă frumoasă; autoritatea modelului nu-l striveşte, el se sprijină pe acesta şi îl venerează.

Am încercat să evidenţiem caracterul acestei geometrii a evului mediu; să-i explicăm acum mecanismul în pictură (pe hîrtie sau pe lemn) pînă la apariţia marilor teoreticieni care, în secolul al XV-lea, în Italia, aveau să consfiinţească, în sfîrşit în scris, vechile principii şi să le dea un contur filozofic cu totul nou.

Una din primele capodopere ale picturii pe panou în occident o constituie *dipticul Wilton* în care regele Angliei, Richard al II-lea, este înfăţişat în genunchi, în faţa Fecioarei. Prefigurare a celebrului diptic al lui Fouquet şi a multor altora, a căror modă apare în secolul al XV-lea, el este prevăzut cu două voleuri strîns legate între ele prin subiect şi compoziţie, care formează o figură geometrică simplă.

Cezura pătratului apare aici destul de discret, cel puţin pe panoul Fecioarei: străpungînd marginea, Maria ţîşneşte dintr-un cerc. Dar această cezură, ca şi diagonala pătratului care axează întreaga compoziţie, este întîlnită frecvent în imaginile pe înălţime şi se va încetăţeni în secolul al XV-lea [19]. În *Calvarul Wasservass*, panou pe lăţime, Isus, situat în centru, taie tabloul în două părţi egale, organizate fiecare pe diagonalele pătratului. Se simte timiditatea artistului, luptîndu-se cu o mare compoziţie ce pare să-l fi pus în încurcătură; de aceea, el recurge la vechile procedee ale miniaturiştilor, folosind cu multă fidelitate un traseu liniar foarte simplu, dar riguros, peste care suprapune în şiruri strînse numeroasele sale personaje.

Acest naiv poate fi comparat cu marele artist care a fost Dierick Bouts. În *Dreptatea lui Otto* (Muzeul din Bruxelles), Bouts folo-

[17] Stornaloco propunea o elevaţie *ad triangulum* (Arhivele epitropiei catedralei din Milano). Vezi şi: LUND, *Ad quadratum*, Paris, 1922.

[18] Cf. p. 114.

[19] Vezi, între altele, picturile din muzeul din Köln: *Răstignirea*, datînd din 1420, şi *Mica răstignire*.

sește aceeași schemă însă cu mult mai multă îndemînare. Și aici cele două voleuri ale dipticului sînt strîns unite printr-o simetrie internă [20].

Este interesant de constatat că această cezură a pătratului, cu repartizarea grupurilor în două triunghiuri, urmînd diagonalele pătratului, se va generaliza pînă la urmă deoarece va coincide cu perspectiva. Către sfîrșitul veacului al XIV-lea, și mai precis în epoca acelui elevat rafinament ce se va numi stilul anului 1400, ia naștere o nouă concepție despre spațiu, care, perfecționîndu-se treptat, se va impune pentru vreme îndelungată. Este o convenție — totul este convenție sau simbol în artă —, dar ea oferă un echivalent îndeajuns de satisfăcător al realității și permite reprezentarea unei scene imense într-o imagine de mici dimensiuni.

Să pornim și de data aceasta de la un caz concret, de la *Les très riches heures du duc de Berry*, capodoperă care, grație frumoaselor sale reproduceri, stăruie în conștiința tuturor. Să întoarcem paginile: peste tot orizontul este plasat foarte sus, în general în spațiul pătratului sau ceva mai jos, iar principalele puncte de fugă pe marginile laterale, către unghiurile superioare ale pătratului. În consecință, liniile cele mai aparente urmează diagonalele pătratului, iar masele personajelor se îngrămădesc în cele două triunghiuri astfel formate: există deci un fel de dublă repartiție, în planul cărții și în spațiu.

Spațiul nu este încă vast, dar va deveni în cursul secolului al XV-lea, prin mlădierea formulei precedente, mlădiere ce va tinde nu spre exactitate, ci, fără a contrazice verosimilul, spre cea mai uimitoare reușită descriptivă. În manuscrisele narative curente ale veacului al XV-lea, marile cronici franceze sau franco-flamande care nu suferiseră influența unor novatori, cum erau frații Van Eyck, scena este văzută dintr-un înalt pisc imaginar, prim planurile fiind reprezentate pieziș pentru a se putea observa bine fațadele monumentelor și chiar, printr-o largă fereastră, ceea ce se petrece în interior; se evită astfel spectacolul monoton și inutil al acoperișurilor. Perspectiva are deci o mare suplețe. Punctele de fugă nu sînt plasate pe aceeași linie, ci repartizate de o parte și de alta a unei cezuri, marcate de compoziția pătratului sau aproape de ea. Ochiul se mișcă asemeni unei păsări ce urcă și coboară, scrutînd în același timp un enorm peisaj, în ansamblu, dar și toate detaliile care îl interesează.

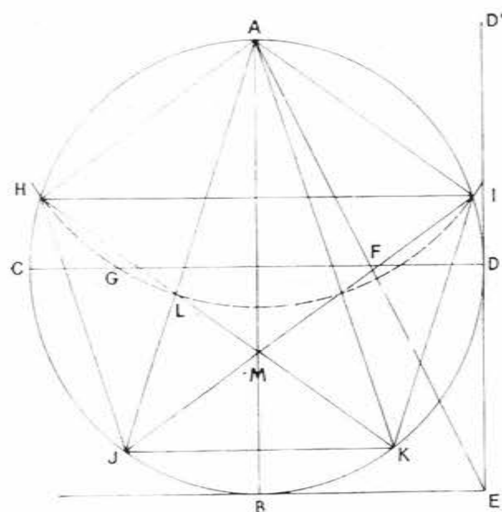
Am arătat deja că, mult mai tîrziu, Veronese va folosi un procedeu analog, transformîndu-l pe spectator într-un Argus cu o sută de ochi. Dar acest mare decorator urmărește cu totul alt scop: el nu vrea să ne determine să cercetăm amănunțit, ca o pasăre de pradă, un domeniu foarte vast, ci să ne determine privirea să alunece ușor de-a lungul unei suprafețe murale intacte, spectatorul avînd astfel impresia de spațiu și de realitate totodată.

Numărul de aur în evul mediu

Compozițiile studiate pînă acum erau organizate pe pătrat, pe triunghi, pe cerc sau, mai adesea, în interiorul cercului, pe hexagon sau octogon. Există însă o figură geometrică regulată de care nu am vorbit încă: pentagonul. Ca simbol al chintesenței platoniciene [21], a avut el, oare, vreun rol în

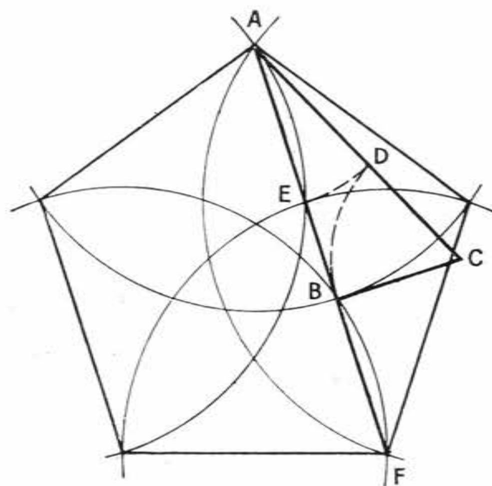
[20] Și în alte diptice celebre compoziția mai rafinată, mai secretă, unește cele două părți: Fecioara, din tabloul principal, și adoratorul său; deși mascată, simetria există în permanență, în pofida faptului că Fecioara, impasibilă și înfățișată frontal, pare să-și ignoreze devotul (dipticurile lui Van der Weyden de la Caen și Bruxelles, al lui Memling de la Bruges, ale lui Fouquet de la Anvers și Berlin).

[21] Luca PACIOLI, a cărui atitudine este încă medievală, leagă de ideea chintesenței, așa cum este ea exprimată în *Timeu*, construcția dodecaedrului, volum format din douăsprezece pentagoane. (*Divina Proportione*, cap. V; vezi și p. 81).



Traseul pentagonului.

evul mediu ? Se poate spune că abia atunci a căpătat o importanță deosebită : elementele sale se aflau într-o anumită proporție considerată divină și un misticism, unic în felul său, îi era atribuit ; traseul său, aflat destul



Traseul secțunii de aur.

de ușor cu compasul, constituia unul din acele secrete ale artei păstrate în ateliere, stîrnind gelozia, și cărora li se acorda o însemnătate adesea exagerată. În cazul de față misterul se poate explica prin faptul că trasarea pentagonului era legată de faimoasa *secțiune de aur* [22].

Pentru a construi pentagonul pornind de la o latură trebuie mai întîi ca pe ea să stabilim secțiunea de aur : operație ușor de realizat cu ajutorul compasului [23] ; cu toate acestea ea nu răspundea deloc preocupărilor artiștilor medievali, care plecau mai degrabă de la cerc, după cum am avut prilejul să constatăm la *Psaltirea Blanchei de Castilia,* în cerc putînd fi înscrise diverse poligoane. Înscrierea unui pentagon într-un cerc cu ajutorul compasului este un mic « secret » al confreriilor din evul mediu. Se poate proceda în diferite feluri dar, fără îndoială, cel mai folosit era următorul :

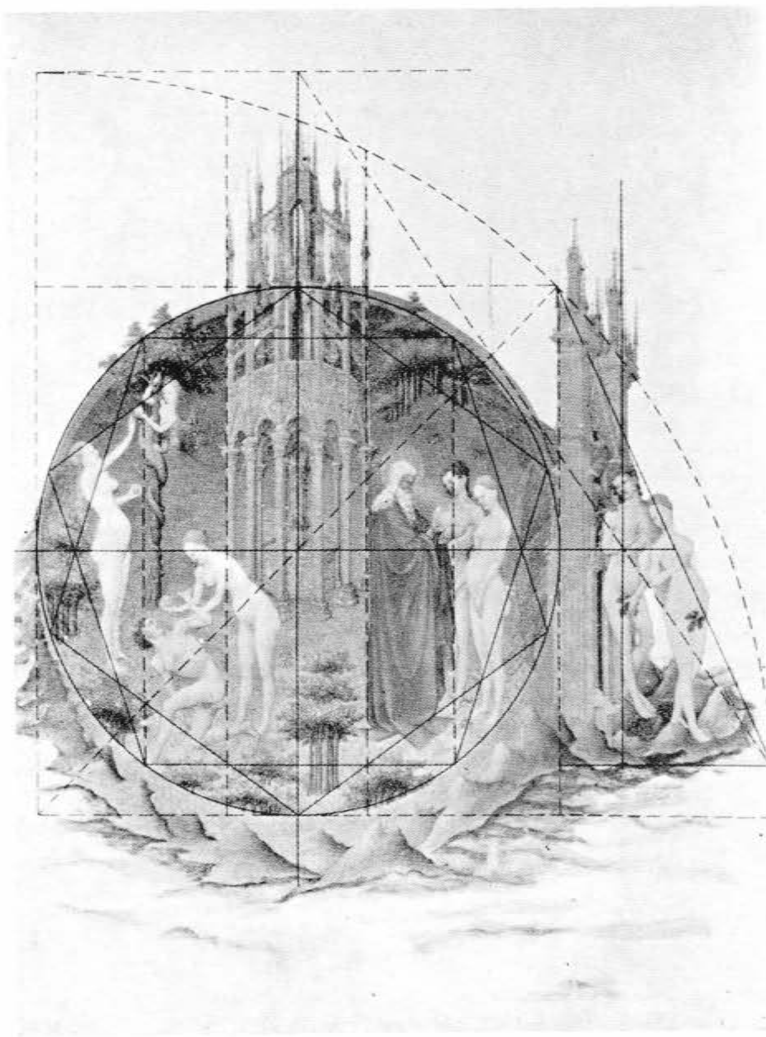
Să luăm un cerc. Să trasăm diametrele perpendiculare AB și CD și tangentele paralele cu acestea, DE și BE. Să unim E cu A ; intersecția acestei drepte cu CD dă punctul F. Să reportăm FA pe FC ; se obține punctul G ; AG este egal cu latura pentagonului înscris. Este suficient apoi să transpunem această lungime în punctul H, în I, apoi în J și în K. Secțiunea de aur se află la intersecția celor două diagonale (punctul de intersecție dintre AJ și HK etc.) și raportul laturii față de diagonală. Pe o diago-

---

[22] Împărțirea unei lungimi potrivit cu media și extrema rație : *cele două părți se află între ele în același raport în care se află cea mai mare față de suma lor*

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b} \qquad b^2 = a\,(a+b)$$

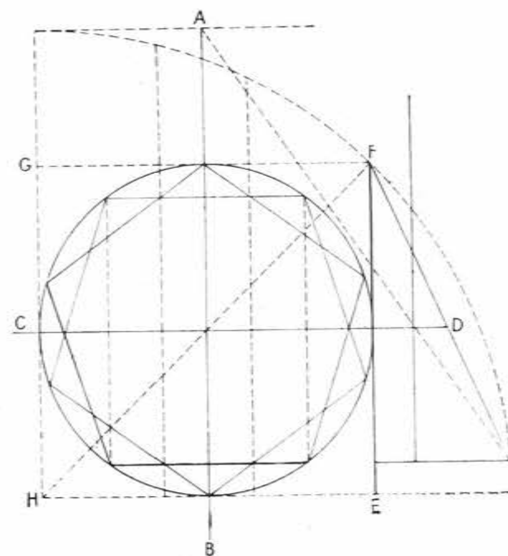
[23] Să luăm latura AB. Plecînd din B se trasează, în unghi drept față de AB, dreapta BC egală cu jumătate din AB ; se reportează apoi pe CA această lungime CB în D și, în sfîrșit, AD în E. Este secțiunea de aur ; ea va permite construirea pentagonului : lungimea AE, luată din B pe prelungirea dreptei AB, dă diagonala AF. Lungimile AB și AF vor fi luate cu compasul din A și din F.



Très riches heures du duc de Berry: Paradisul. *Pentru amplasarea în pagina manuscrisului, axul fîntînii AB este stabilit pe proporția de aur. În cercul Paradisului este înscris un dublu pentagon. Patru verticale, reunind vîrfurile și punctele de încrucișare ale celor două pentagoane, fixează lățimea fîntînii, plasează copacul cu fructul oprit și personajele din dreapta. Diagonala pătratului EFGH, în care este înscris cercul, rabătută pe orizontală, determină spațiul din fața porții; ridicată pe verticală, ea stabilește înălțimea turnulețului fîntînii. (Chantilly, Muzeul Condé, foto Giraudon).*

nală dată, de exemplu HK, L este secțiunea de aur a lungimii HK, iar LK, egală cu latura pentagonului, este tăiată de asemenea în M, după secțiunea de aur. Această proporție atît de originală, la care se va recurge adesea, îi încîntase pe oamenii acelui timp și îi făcuse să considere pentagonul o figură perfectă.

Dar să revenim la *Les très riches heures du duc de Berry* unde am semnalat deja că întotdeauna compozițiile geometrice se identifică cu perspectiva pătratului. Viața lui Isus începe cu o reprezentare a *Paradisului terestru*. Paradisul nu constituie oare imaginea perfecțiunii? Iar perfecțiunea nu este oare cel mai frumos traseu, acela al secțiunii de aur, acea proporție a cărei desă-



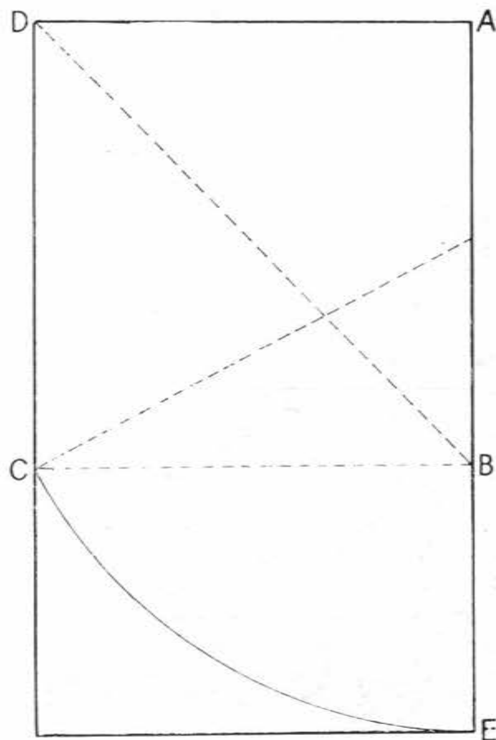
vîrșire cu adevărat divină era garantată prin însuși caracterul ei complicat; nu era ea incomensurabilă? [24] Traseul pentagonului are aici claritatea unei epure: poarta cade pe linia FE, fîntîna pe AB. Dar și mai vred-

[24] Vezi p. 81.

nic de remarcat este maniera originală de a pune într-o disimetrie ciudată cercul în pagină, ciudățenie care sare imediat în ochi. Motivația este « încîntătoare »: cele două axe ale Paradisului, cele două diametre AB

Weltchronik des Rudolf VON EMS: Nașterea. *Exemplu de construire a secțiunii de aur plecînd de la dimensiunea medie, care este aici latura pătratului ce formează partea de sus a tabloului. În peisaj, drumul urcă de-a lungul diagonalei pătratului. Fecioara urmează curba arcului care dă dimensiunea mică. (Biblioteca din München).*



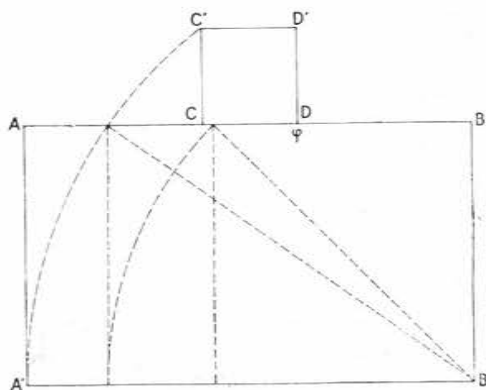


și CD plasează imaginea exact pe secțiunea de aur.

Acest exemplu de traseu pregătitor, care rămîne foarte vizibil în liniile mari ale compoziției, substituind oricare altă schemă și, într-un cuvînt, servindu-și de compoziție lui însuși, nu constituie o curiozitate izolată; vom mai întîlni și alte exemple la sfîrșitul secolului al XIV-lea, în acea epocă lipsită de mari neliniști plastice și în care triumfă grația liniară și este atotputernic vîrful sprinten al compasului. Să amintim în mod special o *Naștere* datînd din 1370 [25].

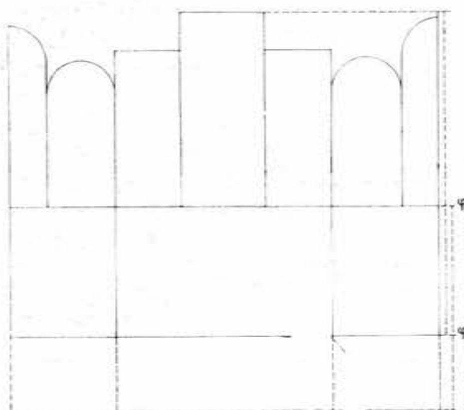
Trebuie să precizăm aici că există două modalități foarte simple de a afla secțiunea

[25] *Weltchronik des Rudolf von Ems*, München, Staatsbibliotek, citată de J. MEDER, *Die Handzeichnung*, Viena, 1923, p. 507.



Rogier VAN DER WEYDEN: Coborîrea de pe cruce.
Proporția retablului. Structura retablului este dată de rabaterea diagonalelor pătratului și ale dreptunghiului, și de numărul de aur. Înălțimea și lățimea retablului sînt proporționate cu 1 și 3.

de aur. Am arătat mai înainte cum poate fi calculată plecînd de la lungimea cea mai mare, respectiv de la segmentul întreg. Relația $\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$ fiind însă o progresie armonică continuă, lungimea cea mare

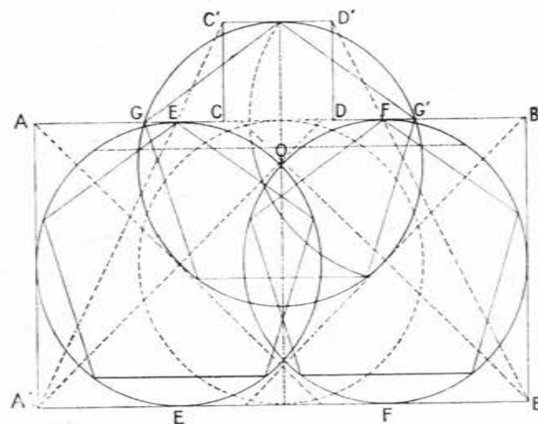


Retablul Mielului mistic *și progresia de aur.*

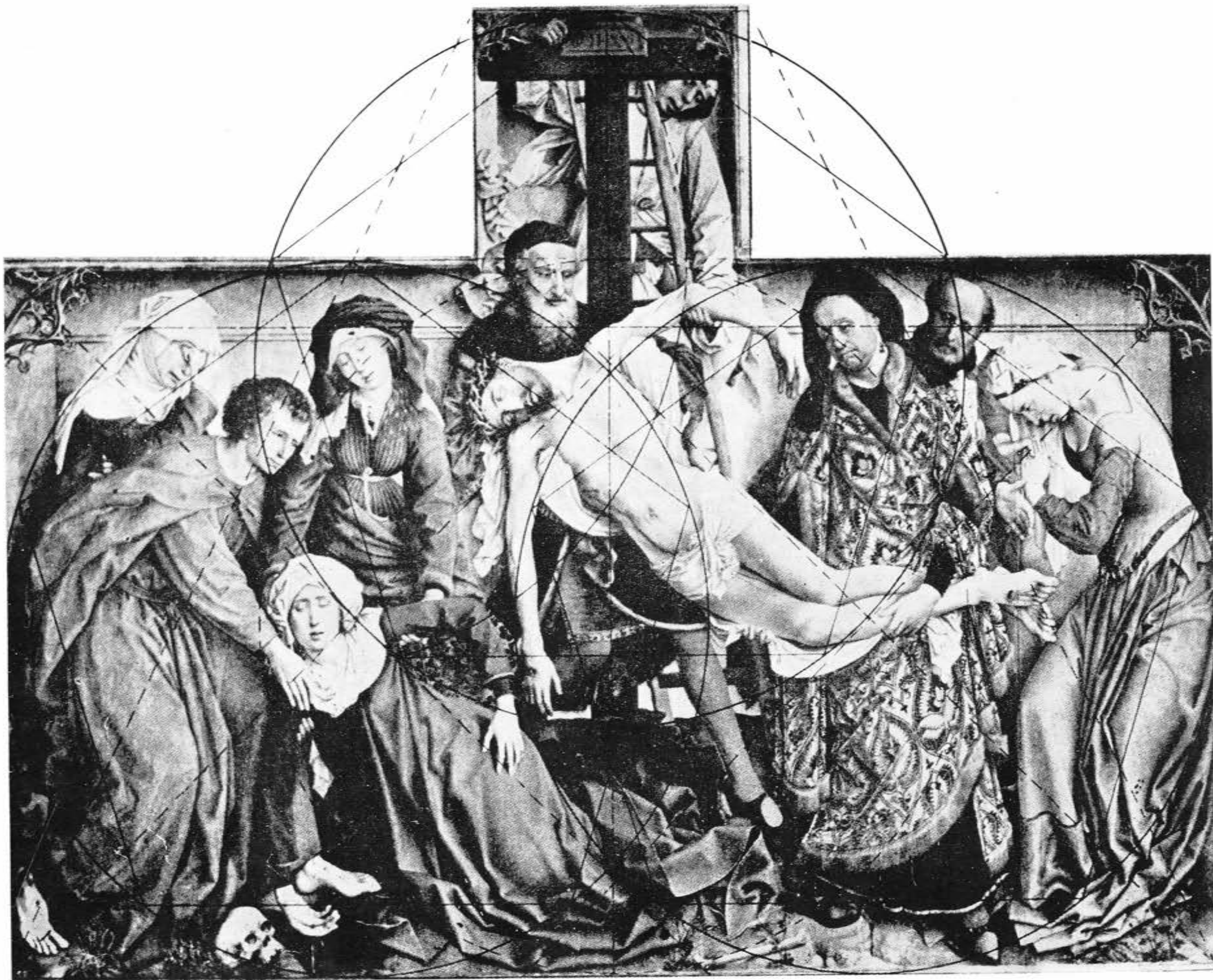
poate fi găsită și dacă se pleacă de la cea medie. Să considerăm AB (fig. din p. 69) lungimea medie; să trasăm pe AB pătratul, să unim C cu mijlocul lui AB, apoi să rabatem această oblică dincolo de B, în E. Astfel A, B și E se află în proporția de aur.

Aceasta este construcția secțiunii de aur plecînd de la lungimea medie care constituie schema *Nașterii* menționată mai înainte. Roata este plasată în pătrat, pe CB, care taie înălțimea după secțiunea de aur, iar Fecioara stă întinsă pe arcul de cerc CE.

Ideea că pentagonul este o figură perfectă, iar proporția de aur o proporție divină i-a obsedat cu siguranță pe artiștii evului mediu; cea mai bună dovadă o constituie folosirea acestor construcții în marile capodopere ale timpului. Și nu este vorba numai de arhitectură, deși este un lucru sigur că în toate timpurile arhitecții au apelat (paralel cu folosirea altor proporții geometrice) la această progresie continuă, deosebit de armonioasă, utilizînd secțiunea de aur sau dreptunghiurile dinamice, și mai rar, pentagonul. Aici nu ne vom ocupa însă decît de pictură și vom căuta exemplele în operele marilor pictori ai evului mediu, maeștrii veacului al XV-lea. Atitudinea lor diferă de cea a arhitecților; ei nu se desfășoară în spațiu, fiind constrînși de un cadru,







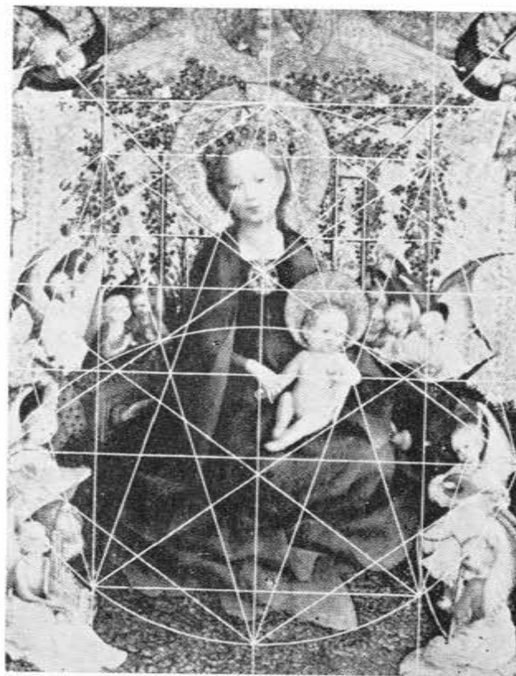
Rogier VAN DER WEYDEN: Coborîrea de pe cruce.
Vom studia în pagina următoare această compoziție de mare rafinament structurată pe pentagoane și pe numărul de aur. (Madrid, Prado, foto Anderson).

a cărui autoritate, o știm, este atotputernică; ca atare progresia continuă îi interesează mai puțin decît infinitele rafinamente ale pentagonului și intersecțiile sale. Totuși progresia își va avea locul său în ansamblul complex al suprafețelor — aproape un plan de arhitect — pe care le prezintă un poliptic. Cel mai cunoscut dintre toate este *Mielul mistic* al fraților Van Eyck, a cărui predelă, din nefericire, nu s-a păstrat; diviziunile sale în lățime fiind conforme cu progresia de aur [26]:

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b} = \frac{a+b}{a+2b} = \frac{a+2b}{2a+3b} = \frac{2a+3b}{3a+5b}$$

ca și diviziunea în înălțime, este probabil că pentru a respecta această progresie înălțimea predelei era egală cu diferența dintre înălțimea părții superioare și cea a actualei părți inferioare. Evident, aceasta nu este decît o ipoteză. În *Judecata de apoi* a lui Van der Weyden, pe care am analizat-o mai înainte, proporția dintre înălțimea voleurilor și cea a panoului central, atît de original evidențiată de centrul curcubeului, poate fi considerată la nevoie drept o proporție de aur.

Exemplul cel mai important al folosirii pentagonului ne va fi oferit de *Coborîrea de pe cruce* a aceluiași artist de la muzeul Prado. Cadrul este neobișnuit: îți lasă impresia unui fel de triptic amalgamat într-un singur bloc; simetria, compoziția ternară, moștenită de la triptice, persistă. Construcția cadrului este intim legată de cea a conținutului; pornind de la un pătrat în care BB′ este latura, rabaterea diagonalei transformă acest pătrat în dreptunghi; diagonala acestui dreptunghi, rabătută și ea, dă lățimea retablului, A′B′; înălțată deasupra dreptunghiului, ea determină unghiul părții centrale, construită pe raportul de aur al acestei dimensiuni (vezi fig. p. 70):



$$\frac{AC}{CD} = \frac{AD}{AC} \quad \frac{AD}{DB} = \frac{AB}{AD}$$

Coarda arcului A′C′ taie partea superioară a cadrului în E (pe partea cealaltă coarda simetrică dă F). Aceste două puncte vor reține în mod special interesul nostru. Pe EE′ și FF′, considerate diametre, sînt trasate niște cercuri tangente cu cadrul și care pot fi înscrise în pătratul originar. Punctul lor de intersecție O este centrul unui alt cerc, cu aceeași rază, tangent la partea superioară a micului dreptunghi de sus și tăind pe AB în G și G′. Este limpede că în aceste cercuri a fost organizată (cu o suplețe pe care numai un mare maestru putea s-o atingă) întreaga compoziție. Echilibrul,

[26] Progresia de aur se calculează adunînd sau scăzînd termen cu termen raporturile succesive ale proporției de aur; ea se poate realiza și cu compasul, fiind, desigur, mijlocul folosit de artiști.



Stephan LOCHNER: Fecioara în grădina cu trandafiri.

Un cerc tangent la laturi închide un dublu pentagon. Pentagonul așezat pe bază, plasat la egală distanță de partea de sus și de jos, determină locul acestui cerc. Prelungirile anumitor diagonale ale pentagoanelor dau construcția umbrarului. Micul zid care o înconjoară pe Fecioară urmează arcul care a servit la trasarea pentagonului așezat în vîrf. (Muzeul din Köln).

contraponderea sînt perfecte; sensul dramatic este exacerbat de curba corpurilor mlădioase, atrase către cei doi poli de convergență: Fecioara și Isus. În aceste cercuri sînt înscrise pentagoane ale căror diagonale conferă vigoare și rezistență operei care, fără ele, ar fi fost oarecum răvășită. Să semnalăm că unghiurile laterale ale pentagonului central coincid cu punctele G și G'[27].

Să-l părăsim pe acest maestru și să ne oprim la un artist renan, care îi datorează poate întreaga sa știință, Stefan Lochner. În fața marilor opere ale lui Van der Weyden ești pătruns de sensul tragic, nu-ți dai repede seama că o geometrie secretă ordonează întreaga dramă; dar în fața *Fecioarei în grădina cu trandafiri*, o lucrare mai simplă, mai naivă, existența unei scheme este izbitoare, cu toate că traseul este mai savant: Fecioara este închisă într-un dublu pentagon, servind la aranjarea bolții și a micului zid.

Frumoasa tradiție flamandă avea să dea ultimele ei roade în Franța; nici o operă din a doua jumătate a secolului al XV-lea nu a atins perfecțiunea din *Fecioara* maestrului din Moulins sau a picturilor lui Fouquet. *Fecioara* maestrului din Moulins, apariție divină, neavînd nici un contact cu pămîntul, este geometrie pură. Îngerii au chipuri încîntătoare, au surîsurile celor de la catedrala din Reims, și sînt scăldați într-o lumină ciudată, asemeni copiilor lui Le Nain, așezați pe colțul șemineului; ei se înclină ușor într-o figură perfect geometrică, acel dublu pentagon care servește de șarpantă cercurilor mistice.

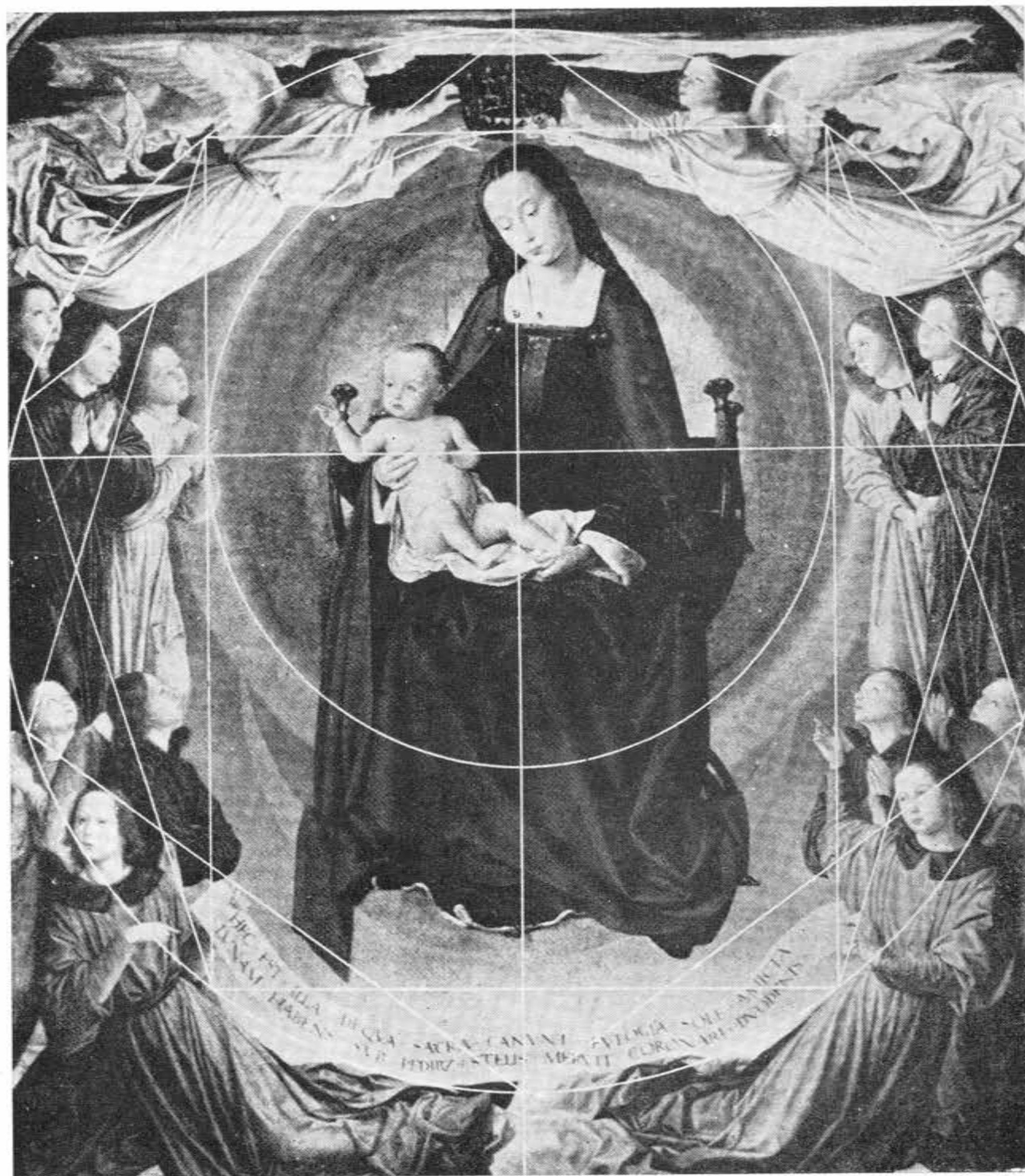
Vom regăsi pentagonul în *Încoronarea Fecioarei* de la Villeneuve-lès-Avignon, mare compoziție omogenă care nu mai datorează nimic nici tripticului, nici formulei « retablu » în general. Dimensiunile sale considerabile, mulțimea personajelor figurate la scări foarte diverse (ele prezentîndu-se în planuri variate ale gîndirii), confruntarea unui peisaj real, scăldat într-o lumină veridică, cu o teofanie mistică, tot acest program grandios este realizat cu ajutorul unei compoziții simple și clare, de o simetrie aproape naivă, dar al cărui nucleu, sîmbure secret, este un cerc mare în care se înscriu două pentagoane avînd același centru.

Să zăbovim ceva mai mult asupra celui mai mare pictor al epocii, Jean Fouquet, și asupra capodoperei sale *Fecioara lui Etienne Chevalier*. Înfățișată frontal, ca în toate dipticurile de acest gen, Fecioara formează ea singură tabloul de devoțiune, fiind compusă ca atare și într-un mod mult mai complex decît voleul donatorului; totuși din contrapunerea celor două voleuri (din nefericire, azi, separate) se degajă o relație de simetrie ce le asigură unitate, ele formînd, de fapt, o singură operă.

Cîte contraste în această uimitoare *Fecioară cu pruncul* a lui Fouquet! Portret al unei femei frumoase, numai grație și feminitate, dar în același timp imagine divină, care își datorează noblețea și maiestatea mai ales schemei sale abstracte. Și aici pentagonul, ca formă perfectă, impune tiparul său divin prea frumoasei Agnès Sorel. Dealtfel ea se înscrie în el cu dezinvoltură, desfășurîndu-și mantia de-a lungul diagonalelor și la baza pentagonului, al cărui vîrf superior se află pe axul median, adică pe axul de simetrie, puternic subliniat, care găsește ecou în laturile unui dreptunghi înscris.

Prin apropierea celor două voleuri se obține o nouă simetrie, opera întreagă înscriindu-se într-un semicerc. Dar cum erau de fapt dispuse cele două voleuri? Atenția noastră este atrasă de liniile perspectivei din voleul lui Etienne Chevalier. Toate converg, ca și privirea noastră, spre un singur punct, care nu poate fi decît Fecioara,

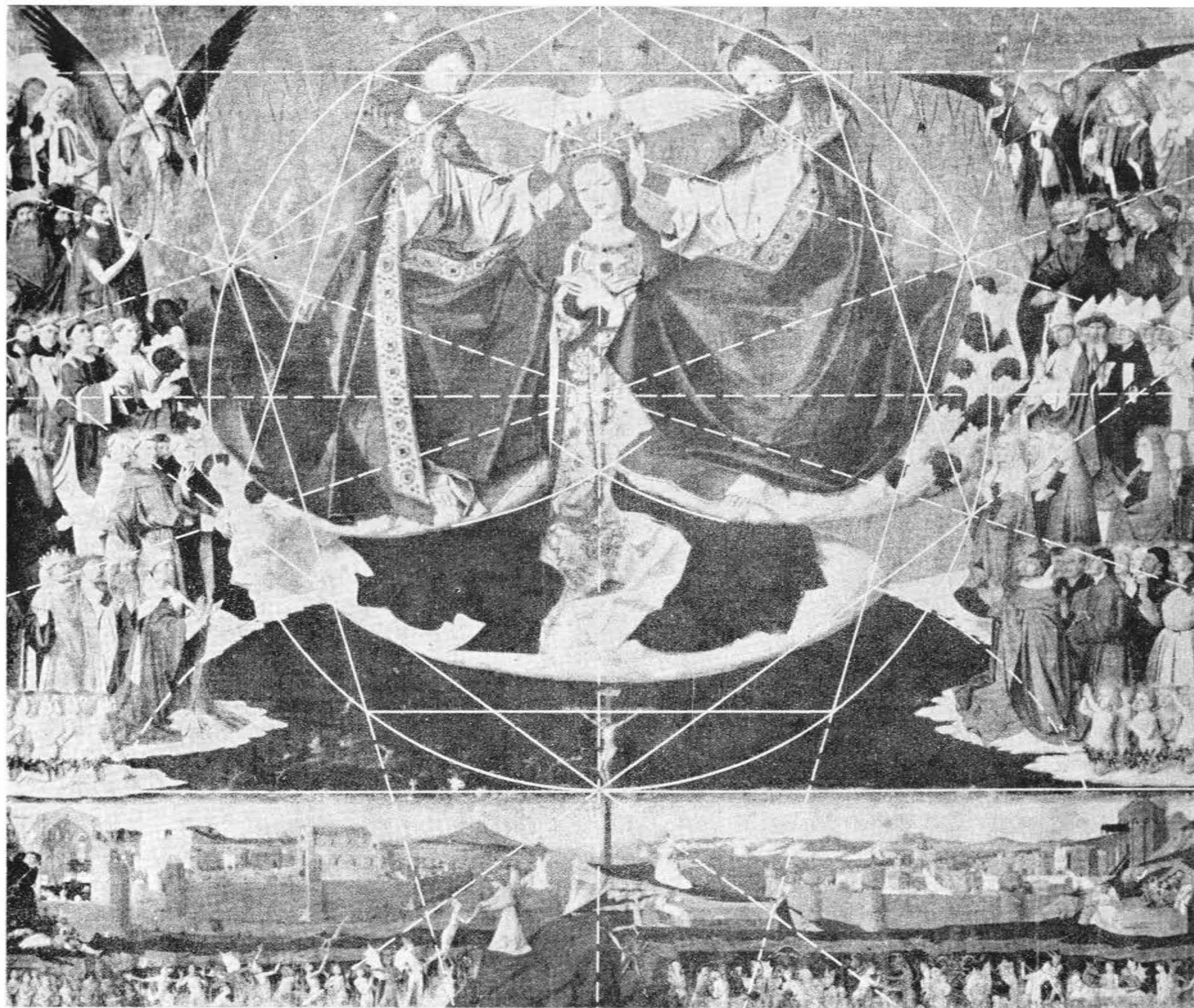
[27] Vezi, de asemenea, *Punerea în mormînt* (Uffizi), aparținînd tot lui Rogier van der Weyden, care se înscrie perfect într-un pentagon, cum bine a observat René HUYGHE (*Dialogue avec le visible*, Paris, 1955, p. 79, pl. 68).



Maestrul din MOULINS: Încoronarea Fecioarei.
Micul cerc este centrat pe intretăierea axului vertical cu orizontala dată de proporția de aur. Distanța de jos a cercului mare față de centrul cercului mic este egală cu diametrul acestuia din urmă. (Moulins, Catedrala, Arhivele foto).

Enguerrand QUARTON *(Charonton)* : Încoronarea Fecioarei.

Proporția de aur luată pe laturi stabilește înălțimea ce trece prin centrul cercului. Acest cerc este tangent la vîrful retablului și punctul său cel mai de jos dă înălțimea predelei. În cerc este înscris un dublu pentagon. Diagonalele pentagoanelor, prelungite în afara cercului, ritmează micile personaje din părțile laterale. (Villeneuve-lès-Avignon, foto Giraudon).



respectiv axul de simetrie pe care ea este așezată. Artistul prevăzuse deci un cadru destul de larg, iar compoziția se înscria cu precizie într-un semicerc a cărui rază era dată de înălțimea panourilor.

Am putea continua cercetarea noastră, am putea analiza multe alte opere aparținînd acelui timp în care vom regăsi pentagonul și secțiunea de aur; nu vom obține o dovadă de necombătut căci s-ar putea obiecta că unei opere simetrice, a cărei compoziție este regulată, i se pot aplica uneori, la fel de bine, mai multe diagrame. De ce să căutăm cu tot dinadinsul într-o lucrare numărul de aur de vreme ce nimeni în evul mediu nu a vorbit de el? Nu cumva este o manie a epocii noastre dorința de a căuta pretutindeni numărul de aur, chiar la artiștii care îl ignorau sau îl disprețuiau? Nu, deoarece proporția de aur era considerată în evul mediu ca o expresie a frumuseții perfecte și acest lucru este dovedit de un text care relevă gîndirea unor lungi secole de tradiție orală: *De Divina Proportione* a lui Luca Pacioli.

De Divina Proportione a lui Fra Luca Pacioli din Borgo San Sepolcro, preot franciscan, a fost editată la Veneția de către Paganinus de Paganinis de Brescia, în 1509, dar fusese definitivată încă din 1498, an indicat pe cele două manuscrise ce ne-au parvenit, cel de la Biblioteca Ambrosiana din Milano și cel de la Biblioteca publică din Geneva. Lucrarea îi este dedicată lui Lodovico il Moro și a fost redactată la Milano, în ambianța creată de artiștii și savanții de la curtea nobililor Sforza, ambianță în care Leonardo da Vinci era figura cea mai proeminentă. Este scrisă în limba vulgară, într-o toscană destul de ușor de citit, dar n-a fost niciodată tradusă în franceză. Cea mai bună ediție este cea din 1956 [28] realizată după manuscrisul de la Biblioteca Ambrosiana.

În primele douăzeci și trei de capitole, autorul înfățișează treisprezece efecte din cele mai neașteptate ale divinei proporții, cu ajutorul cărora se pot obține tot felul de figuri geometrice simple și mai cu seamă pentagonul; în următoarele capitole el demonstrează modul în care divina proporție permite construirea celor cinci corpuri regulate, iar în ultimele (cap. LVI și următoarele) obținerea tuturor celorlalte corpuri. *Compendio de Divina Proportione* se termină cu cel de-al 71-lea capitol, dar în continuare sînt inserate demonstrații practice aplicate coloanelor și literelor.

Lucrarea se întinde deci pe trei părți foarte distincte: figurile plane, « corpurile » (volumele) și aplicațiile artistice (ultimele două părți sînt intervertite în manuscrisul din Milano). Numai în prima parte este expusă divina proporție.

După dedicația către Lodovico, prințul prieten al științelor, autorul se prezintă pe sine și operele sale și laudă matematica, baza tuturor științelor și a artelor (capitolul I—III). Începînd cu capitolul IV își motivează frecventele referiri la Euclid « filozoful nostru ». Apoi (capitolele V și VI) dă explicații cu privire la titlul ales, divina proporție. De ce divină? Vom afla în curînd care sînt cele cinci proprietăți care îi conferă această însușire. În fine, în capitolele VII—XXII, Pacioli analizează, pe rînd, cele treisprezece « efecte » diferite ale divinei proporții.

Primul « efect » este precis definit (capitolul VIII): este vorba de o proporție irațională între trei termeni, astfel încît dacă cel mai mare este 10, media va fi $\sqrt{125}-5$, iar cel mic $15-\sqrt{125}$. Este într-adevăr

[28] Luca PACIOLI, *De Divina Proportione*, Fontes ambrosiani, XXXI, Milano, 1956. Ediția lui C. Winterberg (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Viena, 1889), avînd și traducerea germană, rămîne o bună ediție de lucru.

Jean FOUQUET:
Fecioara cu pruncul adorați de Etienne Chevalier.
Fecioara: *Diagonalele unui pentagon definesc triunghiul fundamental. Un al doilea pentagon se combină cu primul pentru a construi în interior un dreptunghi (spătarul scaunului și șirul îngerilor roșii).*



proporția de aur pe care o cunoaștem deja, $\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$. Matematicienii moderni, care au calculat-o, o numesc numărul φ și îi stabilesc valoarea exactă: $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$ sau aproximativă: 1,618 ($\varphi a = b$ și $\varphi b = a + b$). Verificarea este lesne de făcut. Dacă înmulțim cu φ cel mai mic termen al lui Pacioli, $15 - \sqrt{125}$, se obține cel mai mare $\sqrt{125} - 5$, iar dacă se înmulțește acesta din urmă cu φ se obține suma celorlalte două, adică 10 [29].

[29] Iată prima verificare (a doua este la fel de simplă):

$$\sqrt{125} - 5 = (15 - \sqrt{125})\ \frac{1+\sqrt{5}}{2}$$

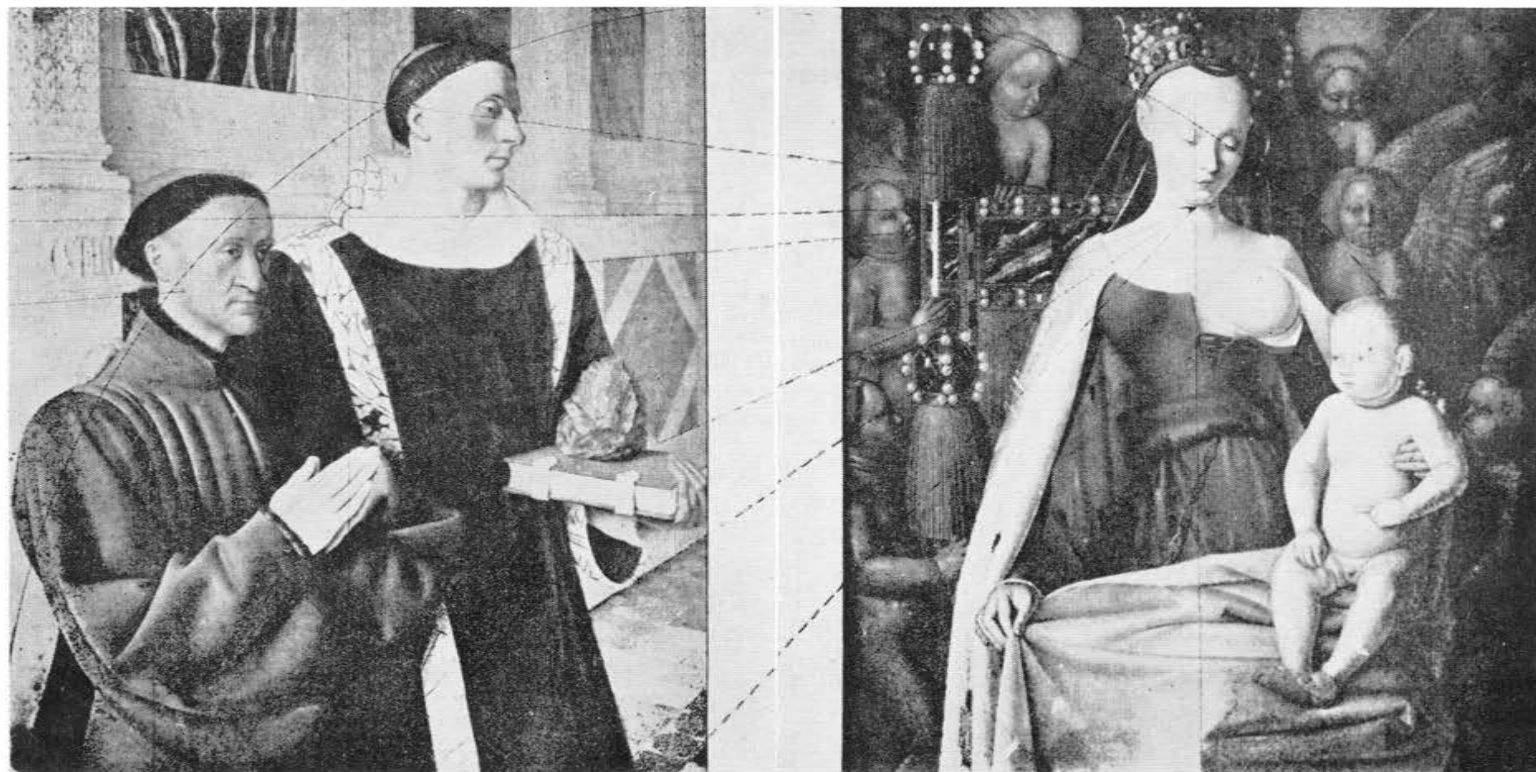
$$\frac{5\sqrt{5} - 5}{15 - 5\sqrt{5}} = \frac{1+\sqrt{5}}{2}$$

$$\frac{\sqrt{5} - 1}{3 - \sqrt{5}} = \frac{1+\sqrt{5}}{2}$$

$$2\,(\sqrt{5} - 1) = (3 - \sqrt{5})\,(1 + \sqrt{5})$$

$$2\sqrt{5} - 2 = 2\sqrt{5} - 2$$

Dipticul se înscrie într-un semicerc a cărui rază este egală cu înălțimea panourilor. Dispunerea exactă a celor două panouri este indicată de liniile de perspectivă. (Fecioara: *Muzeul din Anvers;* Etienne Chevalier, *Muzeul din Berlin, foto Bulloz).*



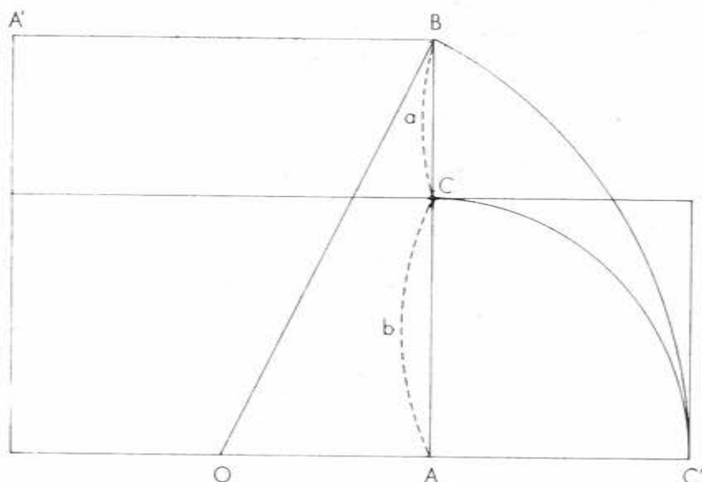


Fig. A. Proporția de aur la Euclid.
Pe AB se obține punctul C, rabătînd la orizontal segmentul OB, adică diagonala jumătății pătratului, și reportînd apoi pe AC' pe AB. Suprafața dreptunghiului AB × BC (în schemă A'B × BC) este egală cu pătratul lui AC. Este într-adevăr relația: $a(a+b) = b^2$ *(vezi p. 67 nota 22), cum observă Pacioli.*

Urmează celelalte douăsprezece efecte care sînt, în ordine, « esențial, singular, inefabil, admirabil, inexprimabil, inestimabil, excesiv, suprem, excelentisim, incomprehensibil și dignisim ». Este vorba de principalele aplicații matematice ale proporției. Vom reține, în mod special, cel de al șaptelea efect: laturile hexagonului și ale decagonului se întretaie după această proporție; al nouălea: întretăierile diagonalelor pentagonului antrenează raportul dintre latură și diagonală; și mai ales al treisprezecelea: « Căci fără această proporție nu poți construi un pentagon echilateral, cu unghiuri egale ». Toate capitolele sînt ilustrate pe margini cu desene geometrice. La sfîrșit, Pacioli recomandă frumoasele figuri care vor ilustra partea a doua, mulțumindu-i lui *Lionardo Vinci Fiorentino* pentru faptul de a le fi trasat cu penelul său măiestru.

Leonardo da Vinci: un nume care anunță un mare viitor. Se pare că ne aflăm foarte departe de evul mediu. Și, totuși, să nu ne lăsăm înșelați!

Pînă acum cercetarea noastră nu a urmat un plan riguros, descoperirile avînd un caracter mai mult sau mai puțin întîmplător, interogînd operele de artă și încercînd să le coordonăm răspunsurile. Lucrarea lui Pacioli ne oferă însă un text și nu ne mai îngăduie să procedăm așa cum am procedat pînă acum, deoarece el nu exprimă niște considerații filozofice asupra artei sau cîteva rețete tehnice, cum făceau toate textele vechi, de la Pliniu pînă la Cennini, ci ne dezvăluie un secret. Deși acest text apare tîrziu, noțiunile pe care le expune, dealtfel pentru prima oară, sînt foarte vechi; cea mai mare noutate o constituie consemnarea în scris, expunerea, într-un tot coerent, a ceea ce se transmitea de multă vreme pe cale orală în cadrul corporațiilor. Să-l cercetăm însă mai îndeaproape pe Pacioli: vom descoperi peste tot, sub aparența umanistului, pe omul evului mediu care își dă

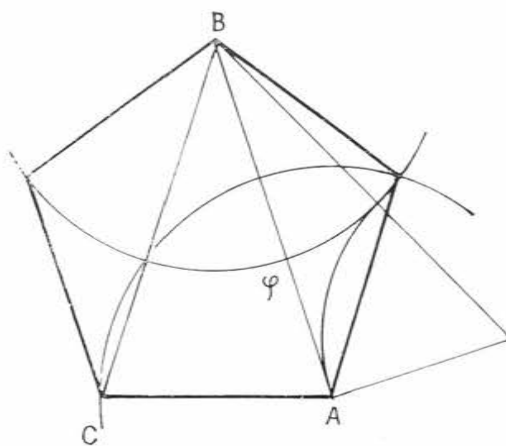


Fig. B. Pentagonul lui Euclid.
Ca și mai sus, punctul φ se găsește pe AB prin construcție. B φ este egal cu baza triunghiului isoscel căutat; se obține latura AC a pentagonului în care BA și BC sînt diagonalele sale.

arama pe față[30]. Chiar titlul[31], o frază lungă ce începe cu *Divina Proportione* și se termină cu *Secretissima scientia* ne introduce într-un anume climat pe care nu-l vom mai părăsi.

Să ne oprim acum asupra celor cinci proprietăți care fac ca această proporție minunată să fie vrednică de epitetul de divină (capitolele V și VI).

1. Ca și Dumnezeu, ea este unică.

2. Așa cum Sfînta Treime constituie o unitate formată din trei persoane, ea este o proporție compusă din trei termeni.

3. « Așa cum dumnezeu nu poate fi definit prin vorbe, tot așa nici ea nu poate fi exprimată printr-un număr inteligibil și printr-o cantitate rațională, ci este mereu ocultă și secretă și numită de matematicieni irațională ».

Este evident faptul că expresia *occulta e secreta* insistă asupra caracterului misterios pe care-l implică această cunoaștere și pe care ne-o dezvăluie Pacioli.

4. Ca și dumnezeu ea este mereu egală cu ea însăși.

Cea de a cincea proprietate face obiectul celei de a doua părți a lucrării, consacrată construcției corpurilor regulate. Pacioli vrea să o coreleze și pe ea cu un element divin. Așa cum virtutea cerească sau chintesența a îngăduit crearea celor patru elemente din care a luat naștere întreaga natură, tot așa sfînta noastră proporție îngăduie formarea « duodecedronului » (volum format din douăsprezece pentagoane), « pe care anticul Platon, în *Timeu*, îl consideră expresia însăși a chintesenței. Fără această proporție nu se pot deci obține corpuri regulate dintre care cel mai complex este al cincilea ».

Puțin mai departe (capitolul VII), Pacioli afirmă că proporția este « *dal ciel mandata* », trimisă de cer, și se minunează și mai mult că cei trei termeni ai săi nu pot fi exprimați prin numere exacte.

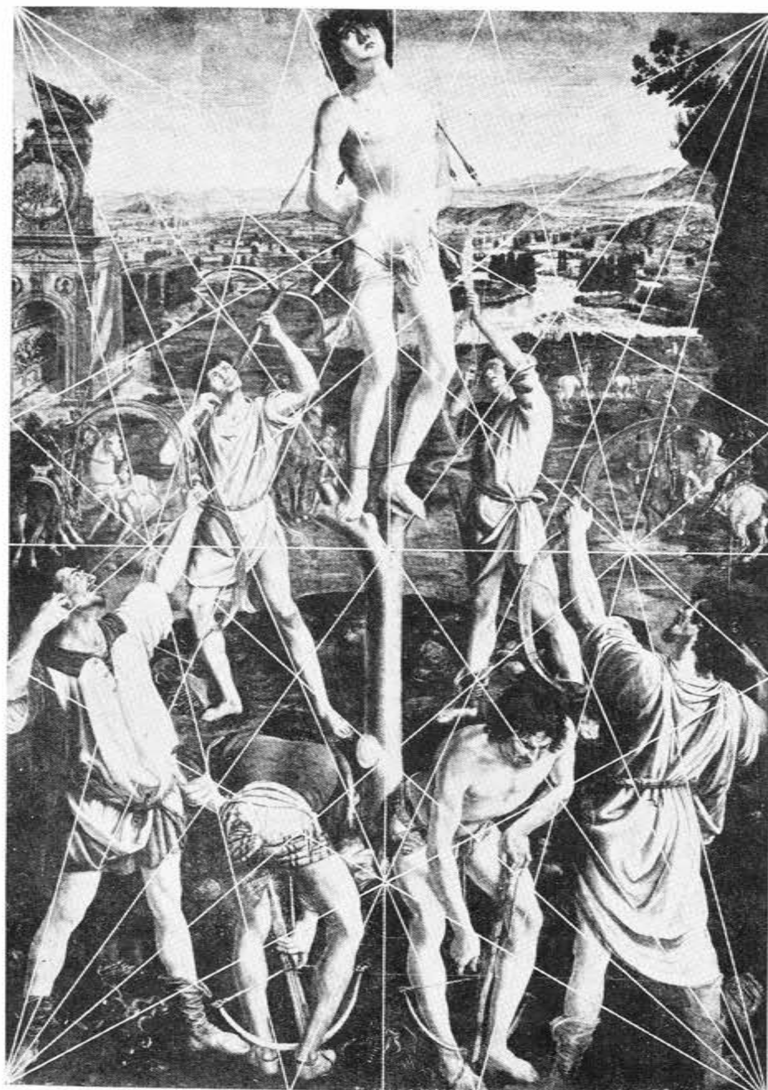
Trebuie să fie adevărat că Leonardo da Vinci a desenat figurile din manuscrisul original; Pacioli o spune atît de insistent (mai ales în capitolele I și XXIII) încît trebuie să-l credem. Dar este interesant de remarcat că, în ciuda acestei colaborări, care probează faptul că divina proporție nu conținea nici un secret pentru el, Leonardo da Vinci nu s-a mai ocupat de ea. Ecourile ei sînt atît de puține în lucrările sale matematice și în figurile geometrice presărate prin manuscrisele sale, încît se pare că pentru un spirit novator ca al său numărul de aur nu prezenta prea mare interes. Chiar dacă îl folosește uneori în vreuna dintre operele sale, aceasta nu dovedește decît forța cu care acționa tradiția; pentru Leonardo nu reprezenta o noțiune nouă, pasionantă, prin care să-și potolească imensa sa sete de cunoaștere, geniala sa imaginație creatoare.

Astfel, lucrarea lui Pacioli poate fi considerată a fi echivalentul, la sfîrșitul secolului al XV-lea și pentru legile frumosului, a ceea ce va fi *Enciclopedia* lui Diderot în secolul al XVIII-lea pentru procedeele de fabricație: opere de îndrăzneală și de sinceritate, relevînd tuturor cunoștințe ținute pînă atunci sub obroc și divulgînd secretele corporațiilor. Se pare că această mare lumină proiectată asupra vechilor secrete anunță moartea lor. Într-adevăr, declinul începe. Va trebui să mai treacă timp pînă la marea *Enciclopedie* și pînă la revoluția industrială; și dacă divina proporție și-a pierdut atracția ei magică, acțiunea ei se va mai face simțită în compoziția operelor de artă — în mare măsură sub influența

---

[30] A. BLUNT a observat acest caracter esențial al lucrărilor lui Luca Pacioli: « Există pasaje care aproape că ar fi putut fi scrise în secolul al XIII-lea, iar autoritățile predilecte ale lui Pacioli nu sînt clasicii, ci Sfîntul Augustin și Duns Scot ». (*Artistic Theory in Italy, 1450—1600*, Oxford, 1940).

[31] *Divina Proportione Opera a tutti glingeni perspicaci e curiosi necessaria ove ciascun studioso di Philosophia, Perspectiva, Pictura, Sculptura, Architectura, Musica e altre Mathematiche suavissima sottile e admirabile doctrina contegiura e delectarassi con varie questione de secretissima scientia.*



POLLAIUOLO: Martiriul sfîntului Sebastian.
În această compoziție foarte simetrică, atitudinile și mișcările personajelor sînt reglate de raportul de aur și de toată rețeaua de linii care decurg de aici. Grupul arcașilor se înscrie într-un cerc tangent la baza tabloului și la două din laturile sale. (Londra, National Gallery, foto Anderson).

Oare Pacioli și-a îndreptat privirea doar spre trecut? Desigur că nu. El este și un om al timpului său. Pasiunea sa pentru matematică este proprie umanistului; îi admiră dezvoltarea atît de dătătoare de satisfacții pentru un spirit care face din ea o treaptă sigură către adevăr. De aici admirația sa pentru Euclid, pe care îl numește, fără încetare, « filozoful nostru » și la care se referă necontenit. Un foarte frumos portret al lui Luca Pacioli s-a păstrat la muzeul din Neapole. Călugărul studiază o bucată mare de cuarț, cu douăzeci de fețe (combinație de tetraedru și hexaedru) și își reazemă mîna pe lucrarea lui Euclid. Este imaginea pe care omul și-a « dorit-o ». Cea mai mare grijă a lui Pacioli a fost să facă din proporția sa, considerată încă « divină », încărcată încă de un misticism confuz, o noțiune clară pe care să o putem cunoaște în mod sistematic. Construcția pentagonului realizată de către Euclid, plecînd de la triunghiul isoscel [32], este mai puțin simplă, mai puțin rapidă, decît cea pe care am înfățișat-o la pagina 67, cunoscută, după cum știm, în evul mediu, sub denumirea de construcția lui Ptolemeu; dar a te baza pe un autor cu o logică atît de riguroasă cum era Euclid constituie pentru Pacioli o necesitate a spiritului [33]. « În demonstrațiile sale, el (Euclid) nu are obiceiul de a ne face, prin inducție, să vedem lucrurile care derivă și despre care nu a vorbit încă, acestei cărți, a cărei publicare tîrzie a ațîțat curiozitatea.

[32] « Să construiești un triunghi isoscel ale cărui unghiuri de la bază să fie, fiecare, de două ori mai mari decît celălalt. » (EUCLID, cartea IV, 10), Ed. La Mardelé, Paris, 1622. Pentru a evita măsurarea unghiurilor, se ia pe o latură proporția de aur (« se împarte o linie dreaptă în așa fel încît dreptunghiul construit pe întreaga linie și pe unul din segmente, și anume cel mic, să fie egal cu pătratul celuilalt segment, anume cel mare (vezi fig. A), iar segmentul mare va fi egal cu baza triunghiului (vezi fig. B) (pg. 80).

[33] Trimiterile frecvente la Campanus de Novare constituie tot un omagiu adus lui Euclid, al cărui comentator serios a și fost acest matematician din secolul al XIII-lea, foarte prețuit în vremea sa.

ci numai pe cele anterioare, și această ordine este respectată în toate cele cincisprezece cărți ale sale». (capitolul XXII).

Pacioli nutrește admirație și față de Platon, ca toți umaniștii și *cortegianii* dealtfel, și cu toate că scrierile teologilor din evul mediu repetaseră pînă la saturație ideile din *Timeu*, cunoașterea lor era mai puțin directă. În sfîrșit, pentru Pacioli matematica constituie fundamentul perspectivei și al muzicii (capitolul III). Această afirmație ne plasează în chiar centrul preocupărilor secolului al XV-lea. Pacioli este un elev al lui Piero della Francesca, mare geometru, căruia, după cum vom vedea, îi datorează mai mult decît o mărturisește; este unul din prietenii lui Melozzo da Forli — și el elevul lui Piero, însă în ale picturii —, un artist celebru folosit atunci la Roma pentru lucrări de mare amploare.[34] Îl cunoaște bine pe Leonardo care se bucură deja de un imens renume; îl admiră și îi laudă mai ales magnifica sa statuie ecvestră.

Pacioli se situează deci la frontiera dintre cele două lumi. Admirația sa sinceră pentru matematică nu este încă aceea a unui raționalist pur; este pătrunsă de metafizică: matematica reprezintă expresia perfecțiunii, deci a divinului. Pe de altă parte, perfecțiunea înseamnă, de asemenea, frumosul. Pacioli se minunează de frumusețea celor cinci corpuri regulate (capitolul V). El afirmă: « Departe de a degrada celelalte proporții la care se asociază, divina proporție le dă măreție» (capitolul VII). Nu avem de-a face aici cu o teorie a frumosului ? Cîtă prospețime în această investigare a cunoașterii, care rămîne atît de umană, atît de profund trăită! Entuziasmul acesta în fața bucuriei pe care ți-o dă descoperirea este mișcător. « *Gran jubilo e summa letitia che have Pictagora quando con certa scientia ebbe trovato la vera proportione de le doi linee recte che contengano l'angolo recte.*» (Ce bucurie, ce încîntare l-a cuprins pe Pitagora cînd a aflat cu exactitate adevărata proporție dintre două linii drepte care formează un unghi drept) (capitolul LIV)[35].

În sfîrșit, Pacioli încearcă din răsputeri să demistifice această proporție pe care o numește încă divină și să o așeze pe o bază solidă, cea a lui Euclid. De aici vine și complexitatea acestui text: el relevă pendularea unui spirit hărțuit, asemeni tuturor spiritelor din timpul său, între rațional și irațional.

[34] O mare parte din capitolul LVII îi este consacrată lui.

[35] Să mai notăm aici o remarcă a lui Luca PACIOLI din a sa *Summa de Arithmetica*, Veneția, 1494, dist. VI, trat. I: « Un lucru nu poate dura în natură decît dacă este proporționat cum se cuvine, după nevoile sale».



RAFAEL:
Școala din Atena,
detaliu.
Pitagora dă o explicație schematică consonanțelor muzicale.
(Roma, Vatican, foto Anderson).

4

Consonanțele muzicale

Am ajuns la generația artiștilor care au trăit la Florența sau în nordul Italiei la mijlocul secolului al XV-lea, cei care au fost numiți artiștii primei Renașteri. Despre epoca lor se mai poate spune că a fost epoca umanismului: unii dintre acești artiști, spirite superioare, entuziaste, incapabili să păstreze doar pentru ei propriile descoperiri, nu au făcut numai o operă nouă, ci și-au expus și părerile în cărți care au avut o influență profundă asupra contemporanilor. În frunte s-au aflat teoreticienii: Alberti, Serlio, Palladio pentru arhitectură, iar pentru pictură, Piero della Francesca.

În excelenta sa lucrare *Architectural principles in the age of Humanism* (Principii arhitecturale în epoca umanismului) [1], Rudolf Wittkower afirmă cu multă pătrundere: « Încercînd să demonstrezi că un sistem de proporții a fost folosit în mod deliberat de către un pictor, un sculptor sau un arhitect, ești lesne tentat să descoperi într-o operă dată tocmai raporturile pe care le cauți. În mîna cercetătorului compasul nu se va răzvrăti. Dacă vrem să evităm decepțiile speculației sterile, trebuie să căutăm firul conducător în lucrările pe care ni le-au lăsat artiștii înșiși. Este curios că această încercare nu s-a făcut niciodată sistematic ». Să încercăm să aplicăm această excelentă metodă, pe care Rudolf Wittkower o aplică compoziției arhitecturale, picturii, sprijinindu-ne, în cazul lui Piero della Francesca, pe propriile sale lucrări, iar pentru întreaga generație, pe opera lui Alberti, la fel de importantă pentru pictură ca și pentru arhitectură.

Ce vom găsi în aceste cărți ? Tot chestiuni de matematică. Prestigiul ei este departe de a fi în descreștere. Ca și în evul mediu, matematica este legată de numele lui Pitagora prin *Timeu* al lui Platon și în ea se caută sensul ascuns al universului; cunoașterea ei a devenit însă mult mai precisă, mai ales că nu mai este vorba de aceeași matematică. În evul mediu întreaga cercetare se făcea cu vîrful compasului; aceasta permitea folosirea curentă a cantităților incomensurabile și în special a proporției de aur; muncă de geometrie practică, folosindu-se unele procedee, unele trucuri de atelier, înfrumusețate de o mistică, dar, oricum, muncă de artizan. Generația umaniștilor, dimpotrivă, se cufundă în lectura cărților. Ei îl studiază pe *Timeu*, comentat de Ficino, ale cărui ediții tipărite se răspîndesc pretutindeni, iau contact în mod nemijlocit cu Euclid, Vitruviu, Ptolemeu, și-l caută pe îndepărtatul Pitagora în lucrări de teorie muzicală cum este cea a lui Beoțiu. Rezultatul: în primul rînd precizia, ideile clare, calculele exacte asupra numerelor și

[1] Londra, 1949 și 1952, p. 110.

prin aceasta o renunțare crescîndă la traseele incomensurabile ale compasului, în timp ce gusturile pentru raporturile simple își fac tot mai mult loc. Wittkower [2] a pus în lumină cauza profundă a predilecției pentru raporturile simple și măsurabile: dorința de a lega artele plastice de arta majoră care este muzica, prin folosirea *raporturilor muzicale*.

Albertismul

Orice studiu asupra acestei epoci trebuie să pornească de la Alberti: nu poți înțelege starea de spirit, gusturile acestei generații fără să citești cele două lucrări a căror influență a fost considerabilă: *De re aedificatoria*, publicată, în latină, la Florența, în 1485, și *Della statua e della pittura*.

Aceasta din urmă, scrisă în 1436, a fost publicată abia în secolul al XVI-lea, dar a circulat imediat sub formă de copii sau de extrase în atelierele artiștilor, și, fără îndoială, a fost cunoscută de Piero della Francesca care s-a inspirat din ea atunci cînd a elaborat *Prospettiva pingendi. De re aedificatoria* care, de asemenea, era cunoscută cu mult timp înainte de a fi publicată, a avut o influență și mai mare. Deși este un tratat de arhitectură, anumite capitole ce se ocupă de proporții, de decor, prezentau interes pentru artiști, iar tonul cărții, estetica de o factură deosebită, calmă și senină, care se degajă din paginile ei, au avut un puternic ecou în rîndul pictorilor.

Să lăsăm însă deoparte primele capitole consacrate unor probleme tehnice — planuri, materiale, conducerea lucrărilor etc. — și să ne ocupăm de cartea a noua, care tratează problema înfrumusețării locuințelor. Premisele frumosului sînt analizate aici într-un mod cît se poate de exact. În capitolul al cincilea, Alberti explică felul

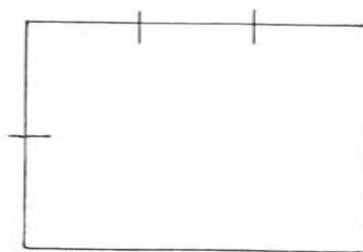


Fig. 1. Sesquialter (Diapentă 2/3).

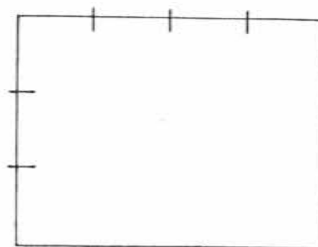


Fig. 2. Sesquiterță (Diatesaron 3/4).

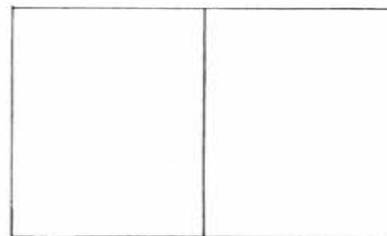


Fig. 3. Dublu (Diapason 1/2).

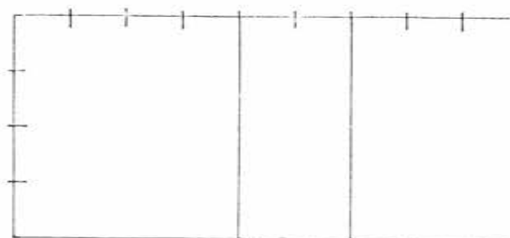


Fig. 4. Dublu sesquialter (Diapentă dublă 4/6/9).

[2] *Op. cit.*, p. 100—103.

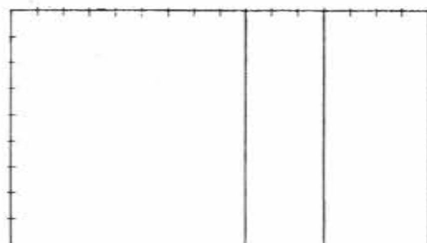


Fig. 5. Dublă sesquiterţă (Diatesaron dublu 9/12/16).



Fig. 6. Diapason diapentă 1/3 (3/6/9).

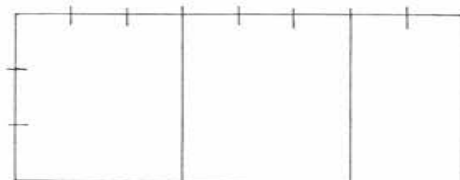


Fig. 7. Diapason diatesaron 3/8 (3/6/8).

cum intervalele muzicale plăcute la auz, octava, cvinta şi cvarta corespund diviziunii unei coarde în două, trei sau patru (1/2, 2/3, 3/4). Acest proporţii, care în acea vreme se numeau *diapason*, *diapentă*, *diatesaron*, vor servi drept bază artelor plastice şi, în primul rînd, arhitecturii. Această problemă este studiată amănunţit în capitolul VI [3] care se ocupă de suprafeţe.

« Ariile scurte » vor fi pătrate sau de 2/3 sau 3/4. Dacă una din dimensiuni trebuie să fie mai lungă decît cealaltă, aceste proporţii se vor lua de două ori, adică de două ori 2/3, ceea ce dă, plecînd de la 4 pentru latura mică, 4, 6, 9 pentru latura mare (4/6 = 6/9 = 2/3); sau de două ori 3/4, ceea ce dă plecînd de la 9: 9, 12, 16 (9/12 = = 12/16 = 3/4).

Se poate lua numai raportul 1/2, octavă sau diapason, fără a uita că octava este formată din cvintă şi cvartă sau din cvartă şi cvintă. Prima combinaţie va intersecta peretele în acest fel: 4, 6, 8 (4/6 sau cvinta şi 6/8 sau cvarta); a doua îl va intersecta, de exemplu, la 3, 4, 6 (3/4 sau cvarta, 4/6 sau cvinta).

Aceste proporţii pot fi dublate sau combinate fără a depăşi totuşi numărul 27, numărul trei la cub, deoarece oamenii din acea vreme remarcaseră că legile matematice ale muzicii nu erau valabile decît pentru numerele mici. În fine, Alberti recomandă arhitectului să rămînă credincios unui raport: dacă într-un edificiu lungimea e dublul lăţimii, nu se vor folosi pe înălţime multiplii sau submultiplii proporţiei triple . . . [4]

Această analiză va fi şi mai clară dacă ne referim chiar la textul lui Alberti *De re aedificatoria*, tradusă de Jan Martin, cartea IX.

În capitolul V, Alberti expune teoria cu privire la raporturile muzicale. Să o rezumăm:

— *Diapasonul* sau *dublul*. « Numerele se află în relaţie cu dublul, cum ar fi 2 faţă de 1 sau întregul faţă de jumătatea sa » (octava: 1/2).

— *Diapenta* sau *sesquialterul*. « Coarda mare conţine întreaga coardă mică şi o jumătate din mărimea ei » (cvinta: 2/3).

[3] Traducerea franceză de Jan MARTIN, Paris, Kerver, 1553, p. 193.

[4] « Dacă artiştii ar dori să ridice ziduri groase de jur împrejurul unei suprafeţe care este, să zicem, de două ori mai lungă decît lată, nu le vor fi de folos consonanţele triplului, ci numai cele ale dublului . . . » *(id.)*

— *Diatesaronul* sau *sesquiterța.* « Coarda mare conține întreaga coardă mică și o treime din ea » (cvarta: 3/4).

— *Diapasonul-diapentă* sau *triplul.* « Un întreg față de treimea sa » (1/2×2/3 = 1/3).

« Și pentru a evidenția cît de cît toate aceste numere, muzicienii le numesc 1, 2, 3, 4. Dar mai există și Tonul a cărui coardă mare, comparată cu cea mică, o întrece cu o optime din aceasta din urmă » (1/8) [5].

« De toate aceste numere arhitecții se folosesc foarte comod, ba cîteodată chiar le dublează, ca atunci cînd este vorba de a aranja piețele orașului și suprafețele neacoperite . . . »

În capitolul VI, Alberti aplică această teorie la planurile arhitecților, la « suprafețe »:

« Trebuie să vorbim acum despre aceste lucruri cu de-amănuntul, dar mai înainte de toate despre suprafețele în care diametrele [6] se unesc două cîte două. »

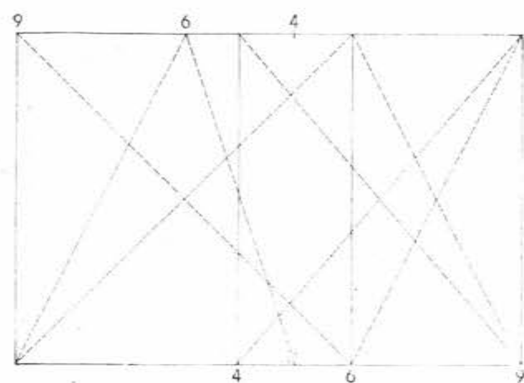
« Unele din aceste suprafețe sînt scurte, altele lungi sau mijlocii; cea mai scurtă este totuși cea pătrată, adică ale cărei laturi sînt egale între ele și formează toate unghiuri drepte. Cea următoare este un sesquialter; chiar sesquialterul se poate număra între cele scurte. » (fig. 1 și 2).

« De asemenea există altele trei care sînt proprii mijlociilor, dintre care cea mai bună este cea pe care o numim dublul (fig. 3), iar cea care urmează se compune dintr-un sesquialter dublu (fig. 4), care ia naștere astfel: cînd numărul cel mai mic al suprafeței, care este 4, este găsit, dacă vrem să-l prelungim prin numita proporție atunci el devine 6: adăugîndu-i apoi un alt sesquialter al respectivului 6, acesta produce chiar 9 [7]. În felul acesta lungimea cea mai mare o depășește pe cea mai scurtă cu dublul și cu un ton de dublu. » [8]

« Chiar și numitelor mijlocii li se poate adăuga sesquiterța, dublînd-o în felul deja amintit (fig. 5); și după ce facem această operație linia cea mai mică din acest spațiu va corespunde lui 9, iar cea mai mare lui 16 [9] întrucît linia mare va fi depășită de cea mică, astfel dublată, cu mai puțin de un ton. » [10]

« Pentru suprafețele cele mai lungi rațiunea vrea să procedeze în felul următor: dublul să se unească cu sesquialterul și astfel să devină triplu [11] (fig. 6); sau se unește cu sesquiterța, ale cărei numere externe își corespund ca 3 la 8 [12]; sau se înmulțesc două diametre cărora le corespunde proporția împărțită. »

Artiștii Renașterii și-au însușit întru totul textul lui Alberti, bazîndu-se mai cu seamă





[5] Vezi nota 8.

[6] Lungimea și lățimea.

[7] Se vede că Alberti are un mod particular de a-și stabili raporturile. Pleacă totdeauna de la măsura cea mai mică; aici este vorba de 4 care se va găsi la 2/3 din 6; lungimea de 6 se află la 2/3 din 9.

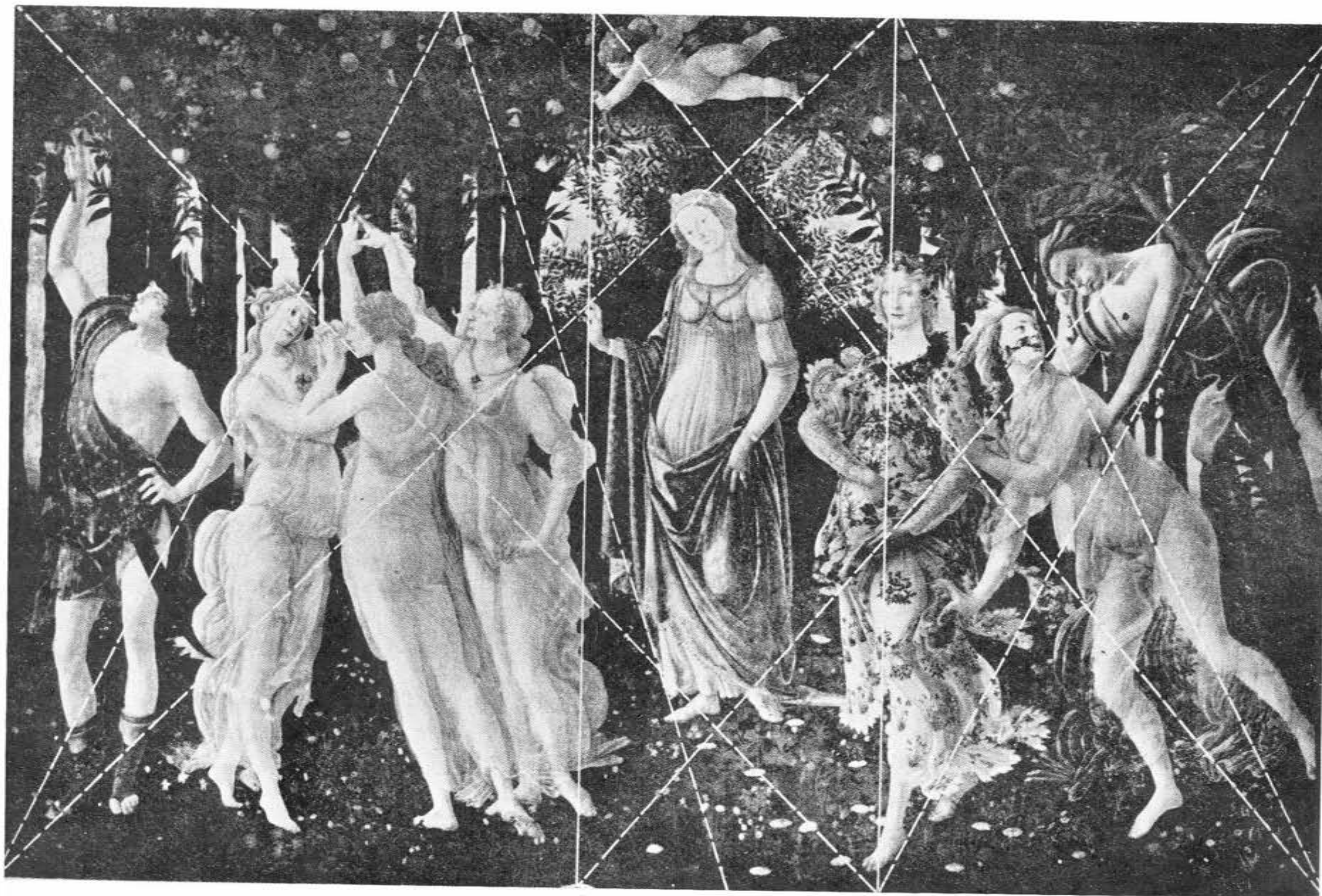
[8] 9 este egal cu dublul lui 4 plus 1 care este un ton (1/8) de 8.

[9] Și aici Alberti pleacă de la măsura cea mai mică, 9, care este 3/4 din 12; 12 este 3/4 din 16.

[10] 18 (dublul lui 9) depășește 16 cu 2. Tonul (1/8) de 18 este mai mare decît 2.

[11] 1/2 × 2/3 este egal cu 2/6 sau 1/3.

[12] 1/2 × 3/4 este egal cu 3/8. Urmînd procedeul de mai sus, se ia 1/2 apoi 3/4 plecînd de la 3: rezultă 3, 6, 8.



BOTTICELLI: Primăvara.
Asemeni tuturor pictorilor generației sale, Botticelli a fost atras de doctrina albertiană privind împărțirea suprafețelor și a căutat să folosească chiar raporturile pe care Alberti le dăduse ca exemple. Jocurile de primăvară în jurul unei mari doamne se pretau foarte bine la armonia muzicală. Botticelli a ales dubla diapentă, 4/6/9, adaptîndu-și atît de bine compoziția la aceasta încît fiecare diviziune a tabloului comportă tot atîtea personaje cîte unități are. (Florența, Uffizi, foto Alinari).

pe numerele pe care acesta le propunea spre exemplificare și recurgeau la ele chiar în figurările lor [13]. « Suprafețele mijlocii » conveneau în mod deosebit pictorilor care, în felul acesta, s-au interesat în special de

[13] Vezi și p. urm.

raporturile 4/6/9 și 9/12/16. « Suprafețele lungi » nu au fost folosite aproape de loc, proporțiile lor corespunzînd rareori celor ale unui tablou.

Sintem foarte departe de lucrarea lui Pacioli în care era glorificată o proporție numită « divină » tocmai pentru că era incomensurabilă. Aici, frumosul rezidă în raportul primelor numere întregi, raporturi simple, ușor de citit dintr-o privire și întotdeauna măsurabile. Nu orice fel de raporturi, este adevărat, ci numai acelea care se găsesc pe scara muzicală: rezultă de aici o estetică total diferită de cea a lui Pacioli chiar dacă atitudinea intelectuală mai rămîne încă impregnată de acel patos al cercetării metafizice care conferea noblețe evului mediu. Alberti folosește mult mai rațional spiritualismul exaltant al lui Platon.

Este tulburătoare uimirea celor din evul mediu cînd și-au dat seama că există în lumea exterioară o confirmare — sub forma raporturilor simple de lungime — a consonanțelor evidente pentru ureche, ca, de exemplu, octava sau cvinta. Bucuria lor ținea de nevoia de a se liniști. Complexitatea lumii creează în noi o angoasă. Nu găsim în afară această aspirație spre unitate, logică, claritate, care constituie o necesitate a spiritului nostru și care ni se pare a fi un reflex al divinului. Așa că orice coincidență între înfățișările gîndirii și lumea exterioară ne provoacă încîntare « *Certissimum est naturam in omnibus sui esse persimilen* » (Natura este în tot și pretutindeni asemănătoare cu ea însăși și nu variază deloc [14]).

O confirmare analogă va fi căutată în proporțiile trupului omenesc; acestea însă sînt foarte imprecise, oamenii fiind diferiți, în timp ce muzica pretinde raporturi matematice perfecte: o îndepărtare cît de neînsemnată de proporția 2/3 și cvinta va fi falsă și fals va suna în orice ureche sensibilă. K. Clark [15] citează o scrisoare a lui Alberti referitoare la construirea unui edificiu ale cărui planuri și desene le executase: « Nu modifica nici cel mai mic amănunt, îi spune el lui Matteo dei Pasti, pentru că *si discorda tutta quella musica* ».

Este un miracol că această muzică s-a concretizat și că ea se degajă cu atîta grație și puritate din monumentele pe care le-a construit Alberti, ca și din toate lucrările arhitecților, pictorilor, sculptorilor, care au fost pătrunși de ideile sale. Și aceasta se datorește faptului că Alberti nu rămîne în domeniul speculațiilor. El este artist, gîndește concret. În tratatul *Despre pictură* estetica sa devine precisă: compoziție înseamnă dispunerea armonioasă a diferitelor suprafețe, la locul cuvenit (cartea a II-a). Să nu existe părți aspre, colțuroase, ca obrazul femeilor bătrîne, ci numai suprafețe frumoase, netede și calme. Să nu ne temem de vid, de gol, chiar de sărăcie, să ne temem mai mult de un exces al abundenței și de agitație. Este ceea ce Focillon [16] a numit cu multă dreptate *legea golurilor* (imaginea are nevoie de singurătate) și *legea moderației* (făcută din echilibru și cumpătare). Tot Focillon definește albertismul prin cuvîntul *concinnitas :* armonia intelectuală născută dintr-un just raport al numerelor.

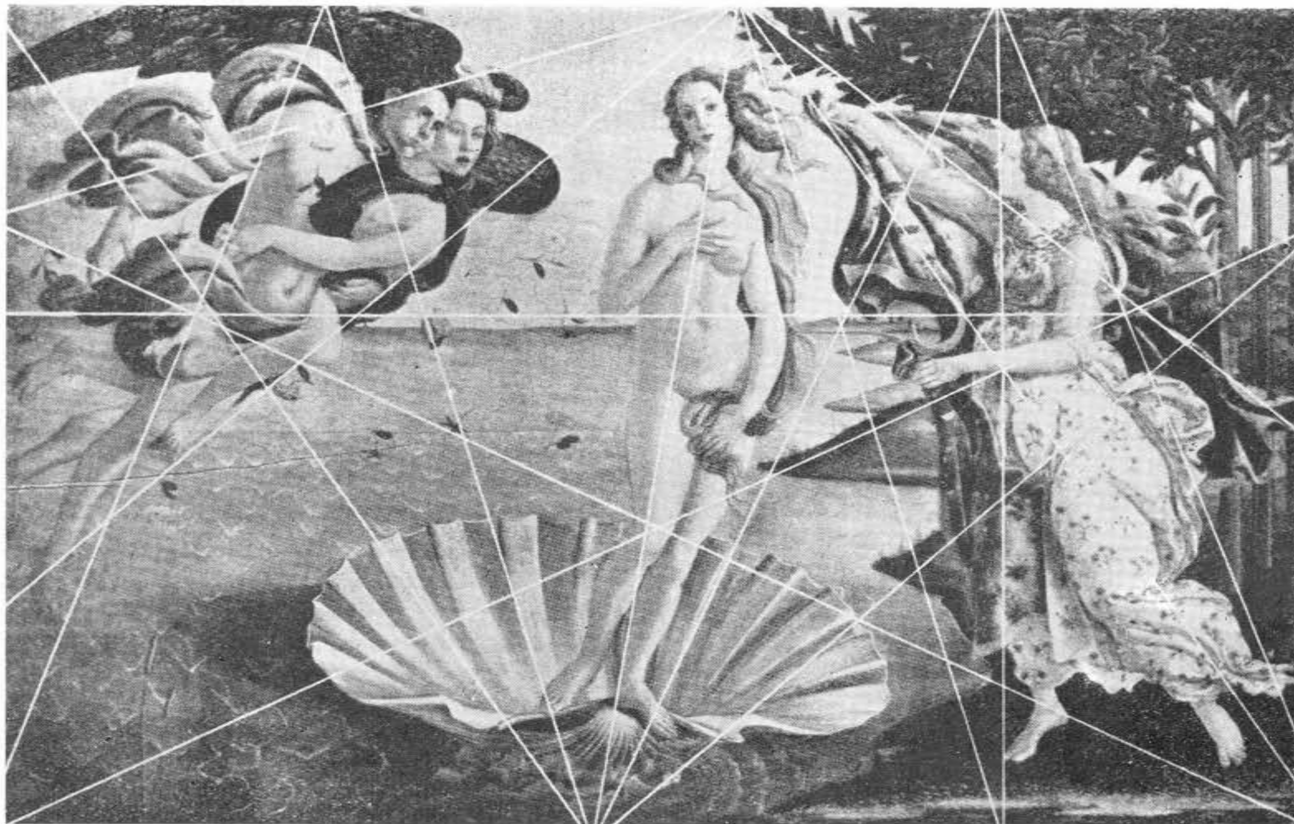
Să căutăm în pictură cîteva exemple tipice pentru albertism, deși nu este tocmai ușor să le alegem din această înflorire a primei Renașteri, în care confuzia este mare; trecutul se întrepătrunde cu viitorul. Persistența temelor iconografice religioase antrenează vechile concepții ce erau glorificate

---

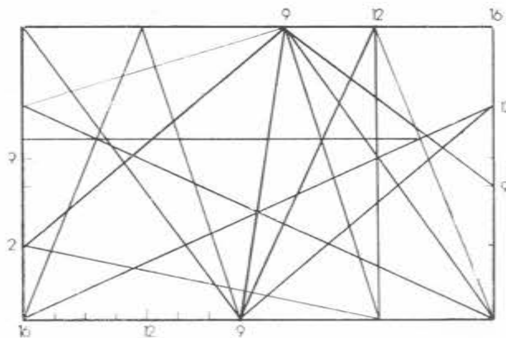
[14] ALBERTI, cartea a II-a, cap. V. El continuă astfel: « Dat fiind că numerele de care este vorba fac ca doar concordanța vocilor să fie plăcută pentru ureche, tot ele sînt acelea care fac ca și ochii și mintea să se umple de o plăcere minunată »; trad. franceză de Jan Martin, p. 192.

[15] K. CLARK, *Piero della Francesca*, Londra, 1951, p. 18.

[16] Henri FOCILLON, *Piero della Francesca*, Paris, 1952, p. 111.



BOTTICELLI: Naşterea Venerei.
Aici Botticelli recurge la al doilea dintre raporturile caracteristice ale lui Alberti, dublul diatesaron 9/12/16. Venus urmează linia oblică a cezurilor 9 luate în partea de sus, de la stînga la dreapta, şi în partea de jos, de la dreapta la stînga. Liniile care servesc de sprijin Vînturilor şi Nimfei formează laturile unui triunghi a cărui înălţime este oblica pe care s-a plasat Venera. Poziţia dezechilibrată a acestui triunghi accentuează mişcarea de translaţie. (Florenţa, Uffizi, foto Anderson).



chiar în acea perioadă şi de operele franco-flamande. Asistăm totuşi şi la unele simplificări: se revine la o simetrie foarte naivă, la o geometrie foarte schematică. Este destul să comparăm o *Adoraţie a pruncului* de Lippi, de Ghirlandaio sau de Botticelli cu o scenă analogă de Rogier van der Weyden pentru a ne da seama că tot acel rafinament complex al poligoanelor nu mai prezintă interes pentru artiştii florentini.

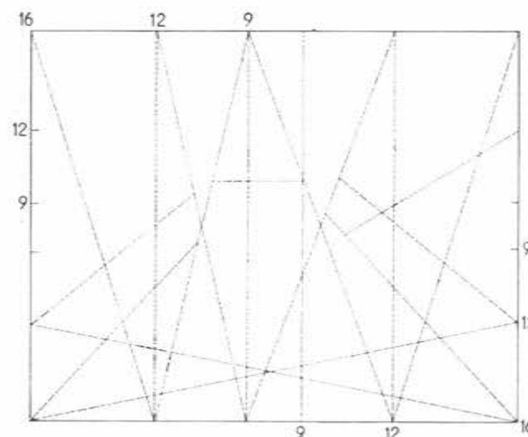
Albertismul pur, minunata *concinnitas*, îl vom întîlni mai degrabă în libertatea totală oferită de noile subiecte mitologice şi alegorice, izvorîtă din platonism.

Să analizăm mai întîi opera cea mai tipică, floarea cea mai proaspătă a Renaşterii florentine, *Primăvara* lui Botticelli. *Primăvara* a fost mult comentată şi au mai rămas încă multe de spus despre ea: simbolismul său, compoziţia, totul trebuie să fie, într-o operă atît de « voită », studiat de aproape [17]. Să ne mulţumim cu o remarcă foarte generală, dar şi atît de evidentă încît nu s-a gîndit nimeni să o facă: traseul este simetric doar în aparenţă, dar nu şi în realitate; figura principală, Venus, aşezată într-o nişă de frunziş, nu este situată chiar în centru. De o parte se află patru personaje, de cealaltă, trei. Că această grădină a spiritului evocă un soi de paradis platonician şi că aceste zeiţe delicate dansează în sunetul muzicii numerelor, aceasta nu trebuie să ne mire. Într-adevăr, opera este construită pe dubla diapentă (4/6/9). Nişa se înscrie între cele două cezuri, 4 şi 6. De o parte patru unităţi şi patru personaje; de cealaltă trei unităţi şi trei personaje (micul amoraş plasat deasupra femeii visătoare, care prezidează aceste jocuri, ne aminteşte că în mijloc există două unităţi). Această curioasă simetrie uşor dezaxată o regăsim în *Naşterea Venerei*, tablou la fel de reprezentativ pentru timpul său şi avînd cam aceleaşi proporţii. Într-o operă atît de echilibrată şi atît de simplă, etalarea frumoasei statui antice a Venerei, care serveşte de ax, are de ce să ne surprindă. Este o compoziţie mare, calmă şi goală, ca un perete de Alberti sau Palladio, ascultînd de dublul diatesaron, şi în care Venus se înalţă acolo unde o cere muzica, pe raportul 9/16.

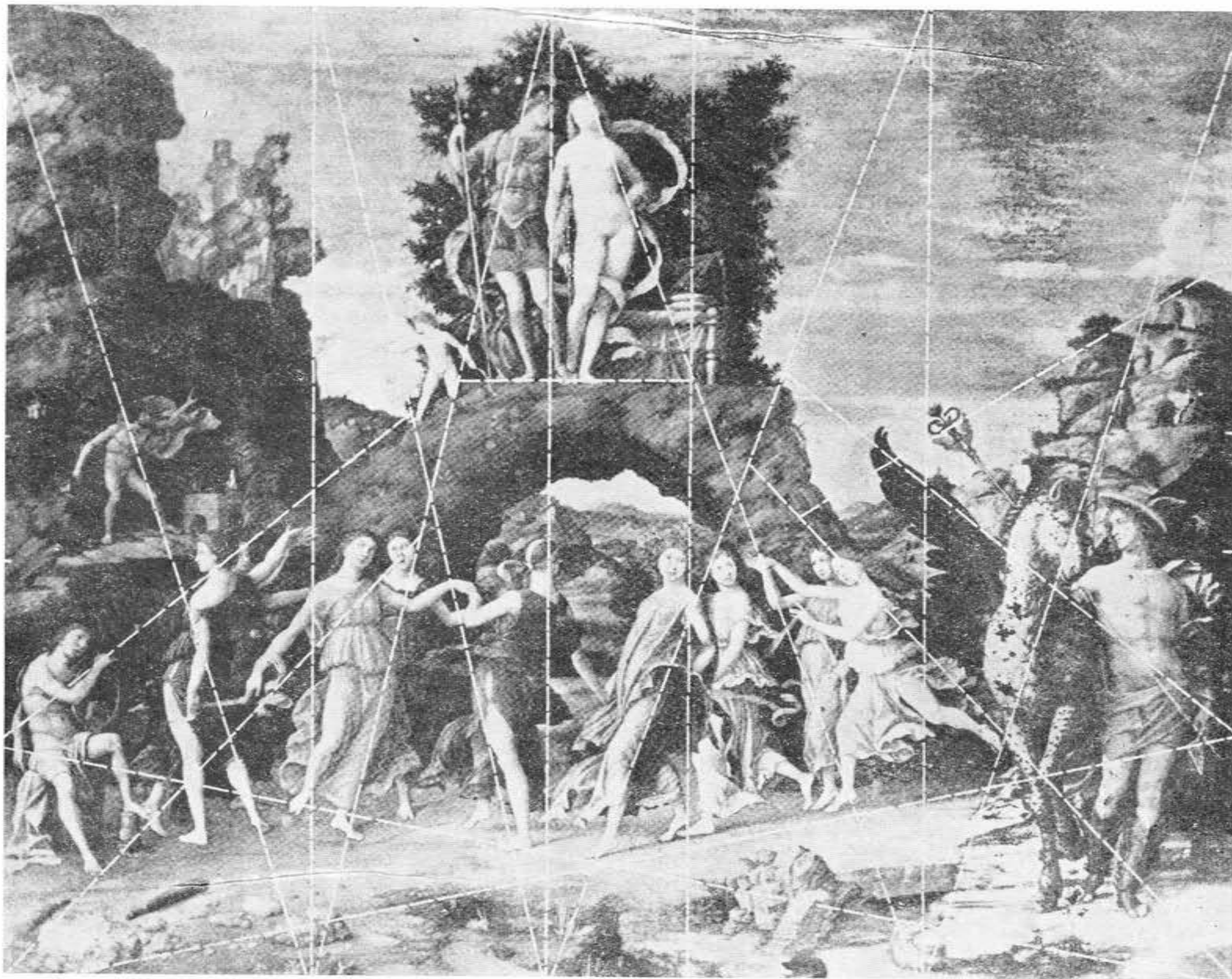
[17] Vezi în A. CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps du Laurent le Magnifique*, Paris, Press Universitaires, 1959, p. 173 şi urm., relaţia existentă între această operă şi ideologia platoniciană de la Academia din Florenţa şi îndeosebi referirile la Marsilio Ficino.

Cînd Mantegna execută cîteva picturi alegorice pentru « groia » Isabelei d'Este, instrucţiunile amănunţite primite, acea precizie a detaliilor care îl exaspera pe Giovanni Bellini, şi îl descuraja pe Perugino, trebuie să-l fi incomodat şi pe el; dar ambianţa umanistă din jurul frumoasei doamne corespundea cu siguranţă gusturilor artistului. În *Triumful virtuţii*, stingherit de un program detaliat şi ridicol, nu a putut decît să indice cezura 4/6/9. Dar în *Parnasul*, al cărui subiect îi plăcea în mod vizibil, maestrul auster a avut prilejul să se destindă. A făcut din acest imn închinat dansului un imn închinat muzicii şi, adăugînd propriile sale subtilităţi la acelea ale pretenţioasei prinţese, s-a amuzat ritmînd dansatorii pe dublul diatesaron, şi aşezînd în tabloul său nouă muze şi şaisprezece personaje, după cum dublul diatesaron este un raport de 9 la 16 unităţi. Cezurile de la 9/12/16 sînt foarte puternic marcate începînd din dreapta: marele ax al compoziţiei la cezura 9, accentuat de nucleul format de Marte şi Venus, aplecaţi unul spre celălalt; axul secundar, de la 12, special subliniat de un ţărm abrupt.

Ceilalţi artişti aparţinînd generaţiei respective au folosit aceleaşi cezuri muzicale. Ele





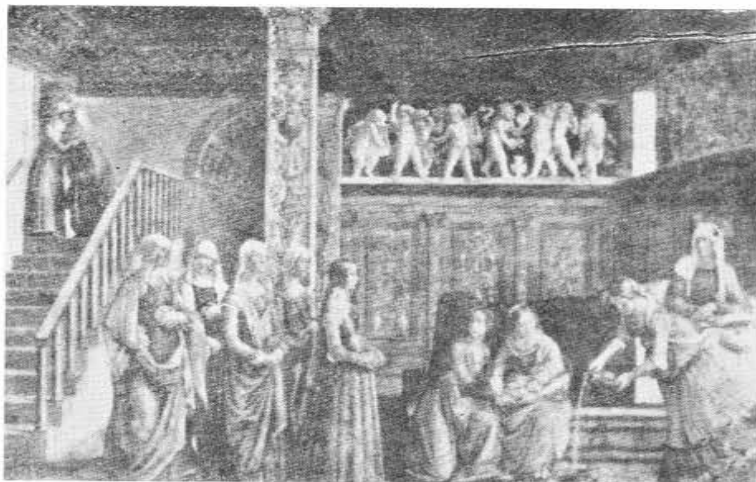


MATEGNA: Parnasul.

În această expresie desăvîrșită a umanismului se impunea folosirea raporturilor muzicale platoniciene. Mantegna se supune aici exigențelor dublului diatesaron 9/12/16. Cezura 9, socotind din dreapta, este cea care axează tabloul: în partea de sus îi plasează pe Marte și pe Venus, în partea de jos orientează mișcarea picioarelor muzelor. Același raport este luat socotind din stînga, ceea ce permite stabilirea oblicelor. Mantegna împinge simbolismul foarte departe: el dispune nouă muze și, în total, șaisprezece personaje. (Paris, Luvru, foto Giraudon).

constituiau o noutate ce a devenit o adevărată modă; dar au fost introduse și în tablourile religioase.

În fresca lui Ghirlandaio *Nașterea Fecioarei*, de la Santa Maria Novella, a cărei « suprafață », cum spune Alberti, este de 2/3, mar-

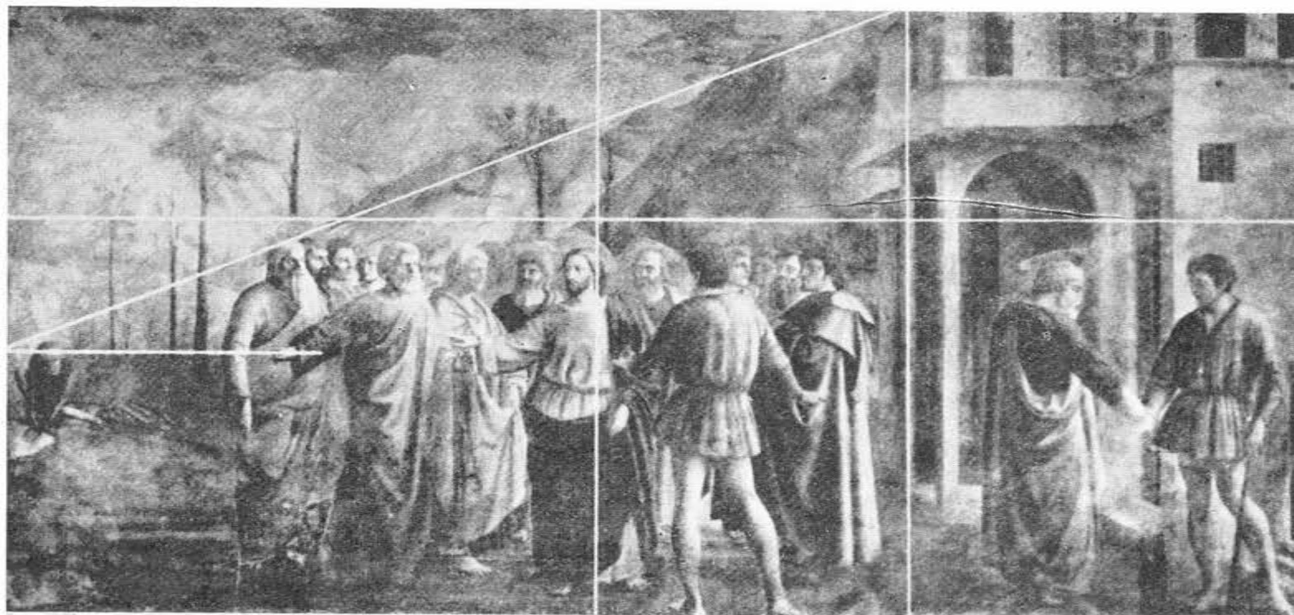


GHIRLANDAIO: Naşterea Fecioarei.
(Florenţa, Santa Maria Novella, foto Anderson).

ginea unui pilastru de la stînga se află la 2/3 din lăţime, ceea ce face ca în dreapta să se formeze un pătrat. Este vorba chiar de diviziunea 2/3 sau diapenta. În celelalte scene ale acestui ansamblu, arhitectura este foarte adesea simetrică, dar cezura muzicală a panoului fixează locul personajului principal. Aici se poate recunoaşte în portretul vizitatoarei chipul unei mari doamne florentine, ceea ce i-a făcut pe contemporani să critice caracterul profan al tabloului. În frescele lui Masaccio [18], atît de profund religioase, cel care ocupă, dacă se poate spune aşa, locul de onoare, cel marcat de cezură, este tot personajul principal. Astfel în

[18] Ca şi Uccello, un prieten din tinereţe al lui Alberti, Masaccio îşi scandează personajele frescelor după raporturile muzicale cu treizeci de ani înainte de redactarea lucrării *De re aedificatoria.*

MASACCIO: Sfîntul Petru plătind tributul.
Pentru pictorii doritori să marcheze proporţiile muzicale existau două soluţii: 1) să plaseze personajul principal pe cezură; 2) să formeze cu ajutorul cezurilor un cadru fictiv care să închidă personajele. Masaccio foloseşte aici ambele soluţii; prima cezură se află pe Hristos, iar a doua, la marginea clădirii, închide scena tributului. (Florenţa, Santa Maria del Carmine, foto Anderson).



Sfîntul Petru plătind tributul, figura maiestuoasă a lui Hristos este plasată la 4/9 din lățime.

Am mai vorbit de simetria care domnește în frescele lui Benozzo Gozzoli de la palatul Riccardi; este, într-adevăr, evidentă cezura din mijloc și dispunerea cavalerilor la egală distanță de acest ax; artistul însă nu poate merge mult mai departe: subdiviziunea din latura dreaptă nu se repetă în cea stîngă. Aici apare chiar diviziunea octavei în cvintă și cvartă: 2/3/4 (2/3, 3/4); se remarcă, de asemenea, existența a patru unități în lățime și trei în înălțime (3/4).

Știm că diviziunea laturilor în patru sau în trei este dată de însăși armătura dreptunghiului (vezi p. 42). În pictură, teoriile muzicale ale lui Alberti nu aduc o mare schimbare în execuție atunci cînd este vorba de raporturile 2/3 sau 3/4. Împărțirea laturilor dreptunghiului în două, trei sau patru părți egale era foarte cunoscută. Noua modă a determinat însă apariția unui rafinament destul de subtil: un decalaj în simetrie, raportul armonios al acestui decalaj, posibilități multiple de asimetrie și, mai presus de toate, gustul pentru simplitate, acea minunată simplitate în distribuirea părților, care se opune compozițiilor stufoase, multiplicității traseelor, și care se armonizează atît de bine cu arhitectura lui Alberti și a lui Palladio. Vom asista la triumful acestei simplități, al acestei clarități transparente odată cu Piero della Francesca și Rafael.

Piero della Francesca

Piero della Francesca este, nu încape nici o îndoială, personalitatea cea mai originală din Quattrocento. Esteticii albertiene — pe care o exprimă în toată puritatea ei — el îi adaugă rezultatul propriilor sale meditații, oferindu-ne, prin frescele de la Arezzo, un surprinzător ansamblu, calm, scandat de mari goluri, de o radioasă seninătate. Cu toate că intenția noastră este de a studia mai degrabă diferitele atitudini ale spiritului în fața problemelor de compoziție decît diferiții artiști, unul după altul, vom renunța pentru moment să urmărim intervalele consonante pînă la ultimele lor consecințe și-l vom aborda în mod direct pe acest creator excepțional, fără a căuta să-i fragmentăm opera, căci, în cazul lui, pictorul și teoreticianul sînt de nedespărțit.

În ciuda unui succes foarte sigur, acest om singular își încetează definitiv activitatea artistică cu douăzeci de ani înainte de a se stinge din viață, pentru a se consacra, după cum ni se spune, studiilor de matematică. Să fie oare vorba de o schimbare de orientare, rezultat al vreunei decepții? Cu siguranță că nu. Ducele de Urbino are pentru Piero mare considerație: frescele sale sînt celebre și mari pictori ca Signorelli, Melozzo da Forlì se mîndresc cu faptul de a-i fi fost elevi. Să nu uităm însă că și Luca Pacioli, un matematician, îl recunoaște ca maestru. Adevărul este că Piero a avut două pasiuni, s-a ocupat paralel de două activități care la el au sfîrșit prin a se suprapune, a se integra una în alta: pictura și matematica, sau mai precis geometria, el fiind, ca și elevul său Pacioli, un geometru, un fervent admirator al lui Euclid; Piero abordează pictura ca un geometru, văzînd în ea posibilitatea de a aplica probleme ale perspectivei și ale exprimării volumelor. Toate acestea nu ar fi însemnat însă nimic dacă nu ar fi avut însușirea minunată de a reda lumina, și a avut-o cu prisosință.

Vasari [19], a cărui biografie învederează o simpatie deosebită pentru Piero, îl prezintă ca pe un mare matematician, care deși și-a scris lucrările la o vîrstă foarte înaintată, s-a arătat preocupat de aritmetică și geometrie încă din tinerețe. Tot de la el aflăm că

[19] VASARI G., *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, București, 1962, p. 436—442.

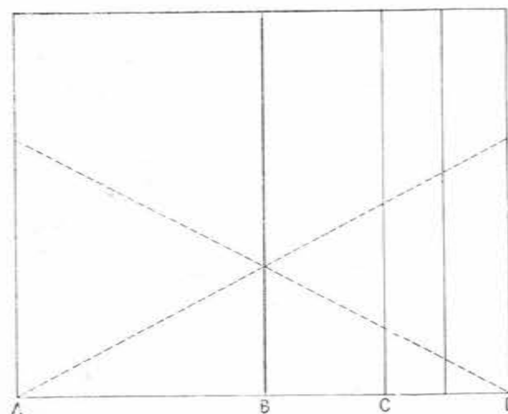


Piero della FRANCESCA: Visul lui Constantin. *Dispunerea personajelor în partea de jos a frescei este determinată de un cerc tangent la laturile laterale și la jumătatea treimii superioare. (Arezzo, foto Anderson).*

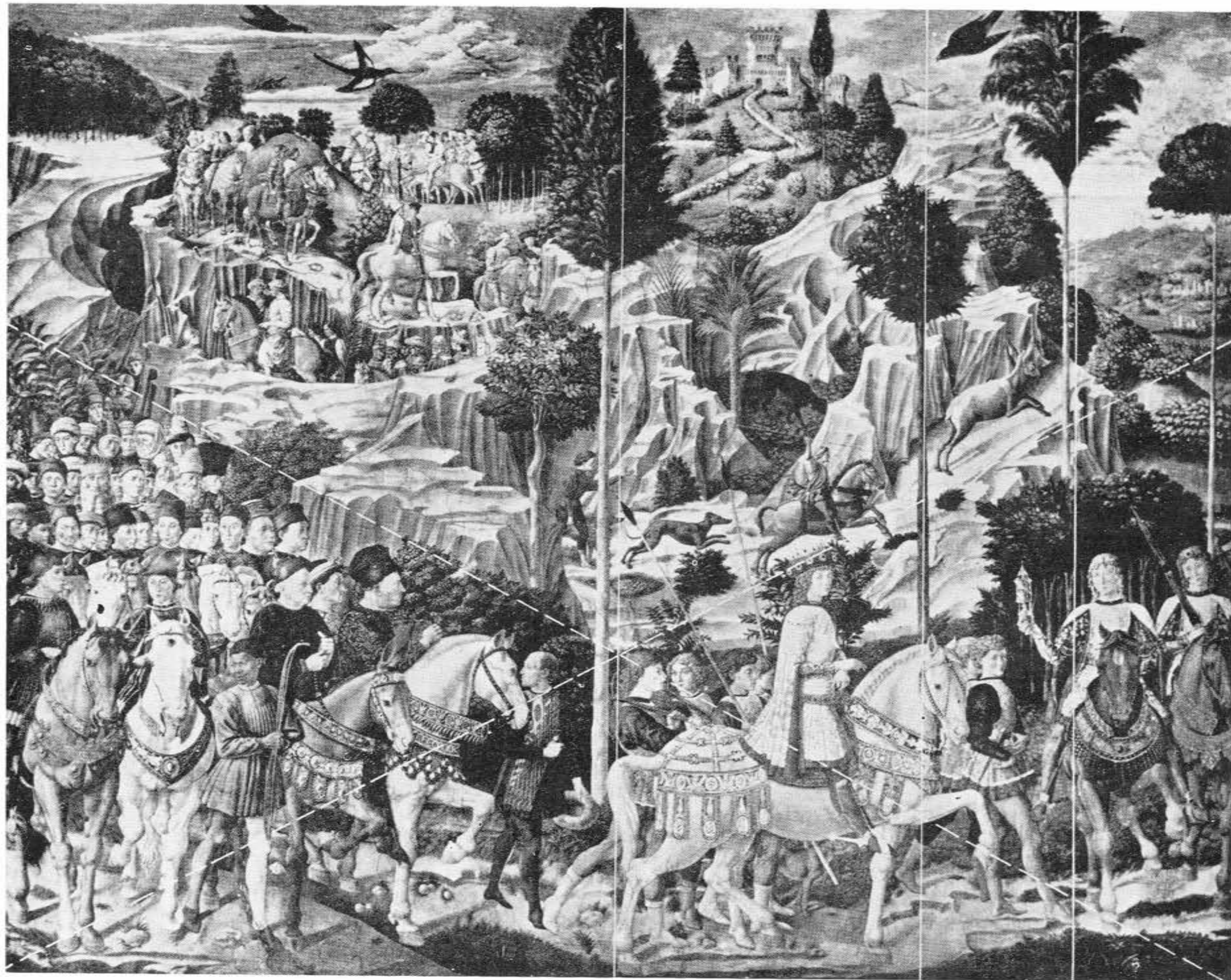
Piero a orbit către vîrsta de șaizeci de ani; așa se explică faptul că nu a realizat nici o pictură în ultimii douăzeci de ani; în realitate, vederea îi slăbise progresiv, artistul pierzîndu-și complet vederea în ultimii doi ani ai vieții. Atunci cum se face că cele trei lucrări de matematică, chiar ultima, pe care a scris-o, după cum spune el, la o « vîrstă foarte înaintată », sînt completate cu diagrame admirabil desenate cu propria-i mînă? S-ar putea ca Piero, care s-a ocupat toată viața de studiile sale privind perspectiva și corpurile în spațiu, în paralel cu pictura, să nu mai fi trebuit să facă altceva la bătrînețe decît să-și pună notele în ordine cu ajutorul unui discipol, poate chiar Luca Pacioli. Aceste lucrări, rămase nepublicate, îl determină pe Vasari să facă din Fra Luca ținta disprețului său, acuzîndu-l că și-a plagiat maestrul în loc să-l editeze cu pioșenie. Vom vedea îndată pînă la ce punct este justificată această indignare.

De prospettiva pingendi [20], primul manuscris al lui Piero, este dedicat ducelui Federigo, mort în 1482, fiind deci elaborat înainte de această dată. Este un tratat de perspectivă — nu-l vom studia aici — dar el se adresează pictorilor, partea de început constituind un împrumut preluat de la Alberti. Pictura, spunea acesta din urmă în cartea a II-a, cuprinde trei părți: *circumscrierea, compoziția, distribuția luminilor*. Piero della Francesca înlocuiește aceste cuvinte cu: *desenul, măsurile, culoarea*. Această nuanțare este interesantă: Piero

[20] Ediția C. WINTERBERG, Strasbourg, 1899, și G. Nicco Fasola, Florența, 1942, după două manuscrise păstrate la Parma și Milano.







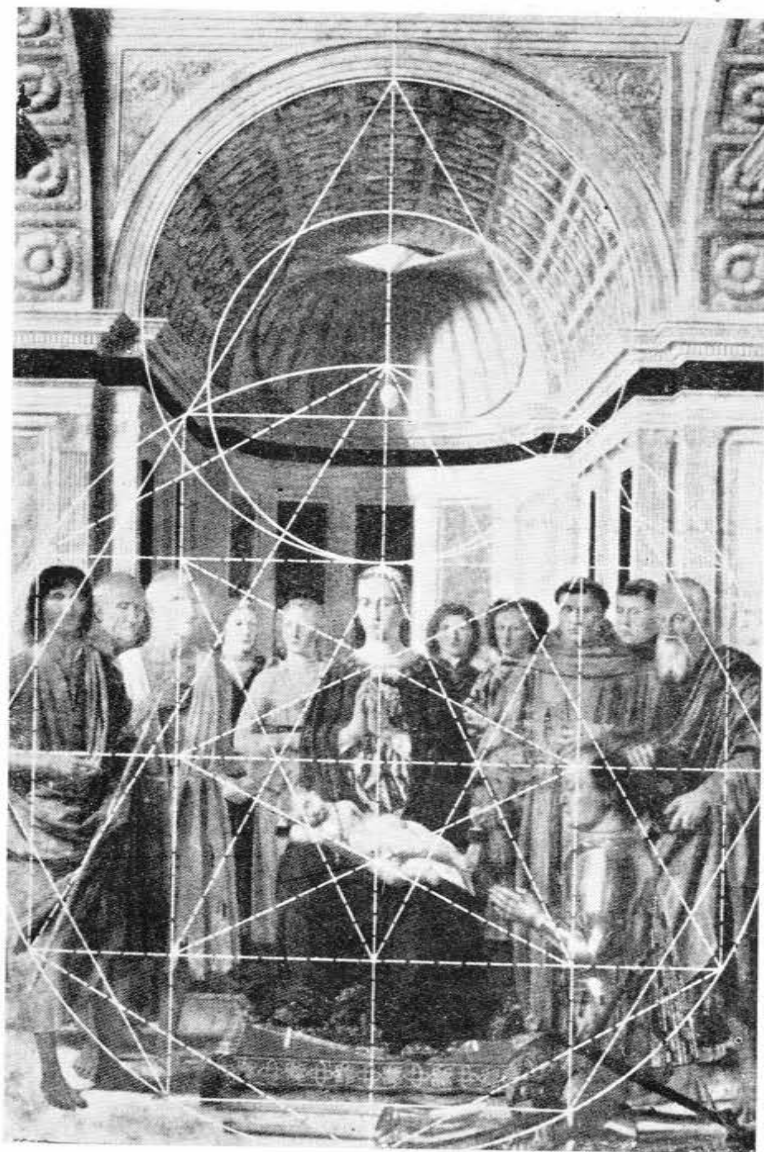
Benozzo GOZZOLI: Regii magi.
Raportul muzical este evident: 2/3/4; diviziunea octavei 1/2, în cvintă şi cvartă, 2/3 şi 3/4. B se află la 2/3 din AC şi C la 3/4 din AD. (vezi schema din stînga). Nişte arbori uriaşi scandează această muzică plastică. (Florenţa, Palatul Riccardi, foto Anderson).

Piero della FRANCESCA: Fecioara și pruncul înconjurați de sfinți.

După cum am mai spus, și acest tablou împărțit în două, pe înălțime și lățime, este o compoziție pe raportul 2/3; personajele verticale și imobile se înscriu într-un cerc. Arhitectura este cea care dă imediat la iveală aceste particularități: banda neagră se află în a doua treime a înălțimii; cele două cercuri ale bolții întretaie un altul, centrat pe prima treime a înălțimii, în care se înscriu două hexagoane. Prelungirile laturii unuia dintre hexagoane determină înălțimea bolții. Astfel, în ciuda unui aparent decalaj în spațiu, compoziția este monolitică, ca un corp pitagorician.

(Milano, Muzeul Brera, fo:o Anderson).





gîndește ca un pictor, folosește cuvîntul desen, care este mai exact și, meditînd mai mult decît s-ar putea crede, la textul lui Alberti, descoperă ceea ce artiștii noștri moderni nu au înțeles decît abia odată cu Cézanne — că distribuția luminilor este o problemă de culoare. Generații de pictori, de dinainte și de după el, au făcut să coincidă culoarea cu camaieul; doar Piero, îndrumat pe calea cea bună de intuițiile maestrului său Domenico Veneziano, a sesizat principiul sintezei lumină-culoare; în aceasta constă, nu ne înșelăm deloc, secretul luminii sale atît de radioase și de proaspete. Fără a mai zăbovi asupra desenului și culorii, să remarcăm că în a doua din cele trei « părți » Piero insistă mai mult chiar decît Alberti asupra întîietății numerelor. Am putea spune că este mai albertian decît Alberti însuși atunci cînd înlocuiește cuvîntul *compozitione* — ordonare a suprafețelor — cu cuvîntul *commensuratio*.

Cel de al doilea manuscris este un opuscul de aritmetică și geometrie intitulat *De Abaco*. În sfîrșit, cel de al treilea, *De quinque corporibus regularibus*[21], a fost oferit ducelui Guidobaldo pentru biblioteca tatălui său. Însuși titlul acestei lucrări ne recheamă în memorie un lucru cunoscut deja: studiul lui Luca Pacioli, după douăzeci și trei de capitole consacrate divinei proporții, abordează odată cu cel de al douăzeci și patrulea un nou domeniu care se leagă de primul doar grație acelor pagini de trecere: « Cum numitele efecte (ale divinei proporții) concură la construcția celor cinci corpuri regulate »; apoi, pînă la capitolul LII, Pacioli explică felul în care se trasează figurile complicate reprezentînd cele cinci corpuri: *tetracedronul*, cu patru baze triunghiulare, *hexacedronul* sau cubul, *octocedronul*, cu opt baze triunghiulare, dublă piramidă cu plan pătrat, *hicocedronul*, cu douăzeci de baze triunghiulare, dublă piramidă cu decagon înstelat, și, în sfîrșit, *duodecedronul* pe care îl scoate în evidență pentru a putea să-și susțină punctul său de vedere, al cincilea și pentru el cel mai nobil corp, format din douăsprezece pentagoane. Cu excepția acestuia

[21] Ediția C. WINTERBERG, *Repert. für Kunstwiss.*, IV, 1882, pp. 33 și urm.

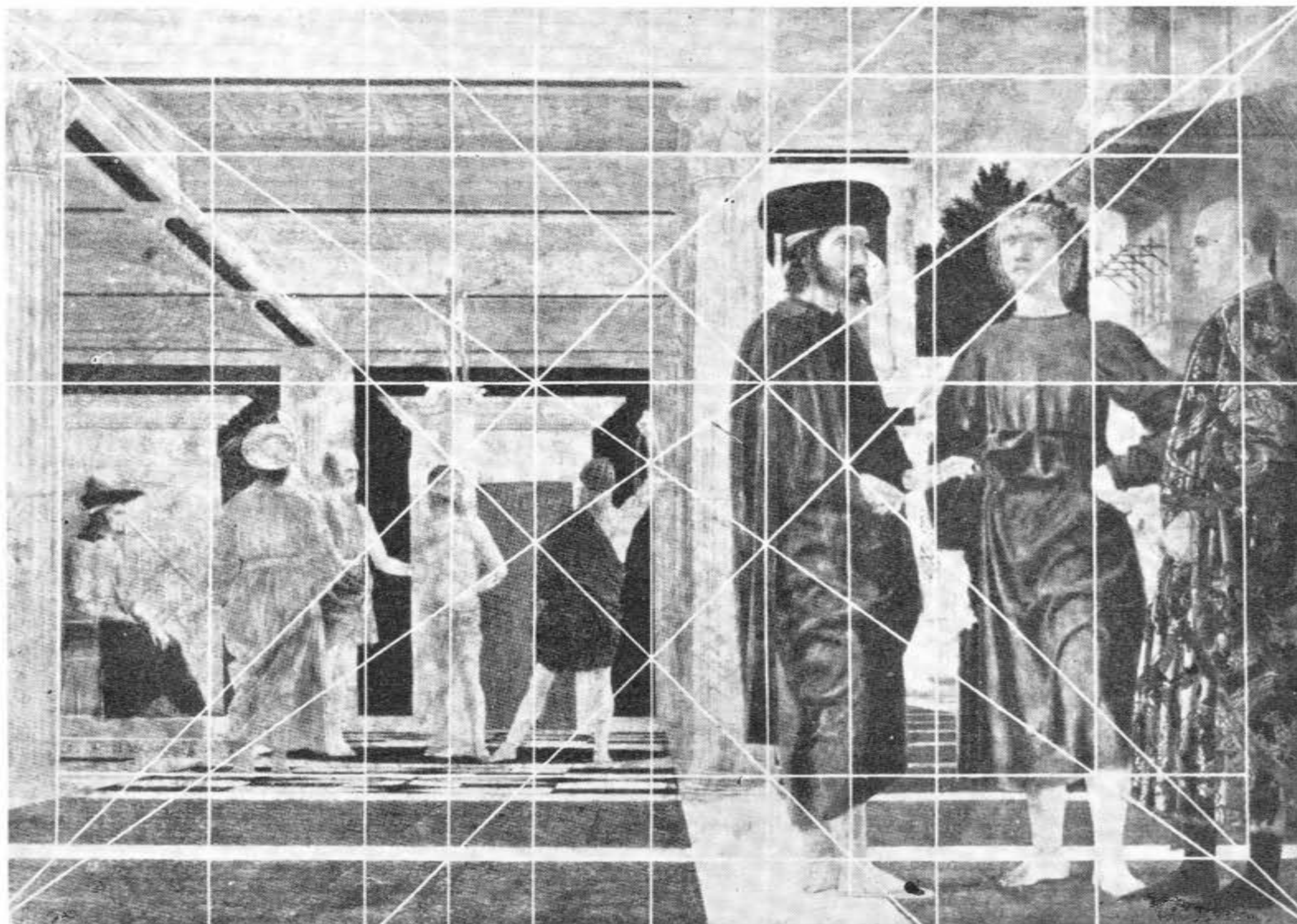
din urmă, corpurile regulate datorează prea puțin divinei proporții și aceasta, atît de amănunțit expusă în primele douăzeci și trei de capitole, nu servește deloc la înțelegerea a ceea ce urmează.

În realitate avem de-a face cu o contopire într-o singură lucrare a două tratate distincte: *Divina Proporție*, care reprezintă aportul propriu și original al lui Luca Pacioli, și *Cele cinci corpuri pitagoriciene*, operă preluată fără jenă de la maestrul său, pe care însă Fra Luca se ferește să-l numească [22].

Iată în ce constă șmecheria scumpului nostru călugăr, al cărui chip șiret îl cunoaștem bine datorită portretului de la Neapole, de care am pomenit mai înainte, și grație imaginii pe care bunul său maestru a plasat-o, cu candoare, în spatele Fecioarei din *Pala Montefeltro*. Pacioli îl citează elogios

[22] Cf. JORDAN, *Jahrbuch der Kgl. Preuss, Kunstsam.*, I, 1880, p. 112. Autorul pune pe două coloane textul lui Piero della Francesca și cel al lui Luca Pacioli; textul acestuia din urmă este mai concis; există raporturi strînse, dar nu o identitate absolută.

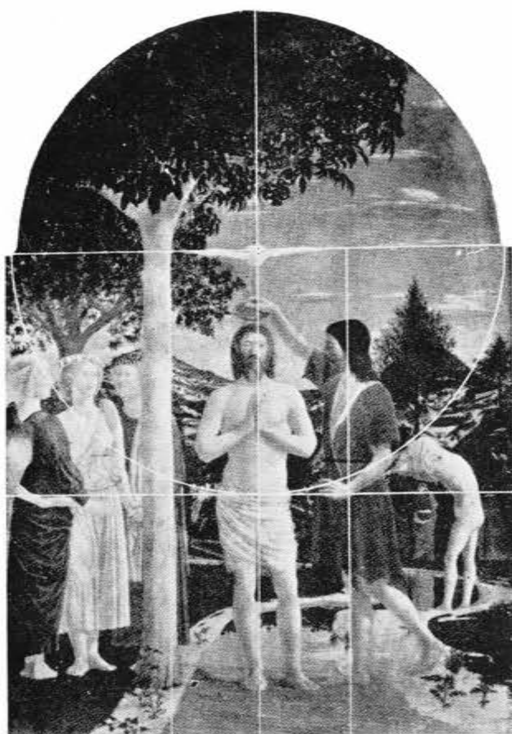




Piero della FRANCESCA: Biciuirea lui Isus.
Avem aici două scheme suprapuse. Arhitectura și perspectiva sînt stabilite prin rabaterea laturilor mici. Întreaga punere în pagină decurge din această schemă: dalajele, coloanele din prim plan, înălțimea sălii, benzile plafonului. Dar personajele sînt repartizate după raportul muzical 4/6/9 luat din dreapta: 4 se află la marginea grupului de oameni care stau în picioare, 6 cade pe Hristos. Aceste cezuri adaugă la rigoarea geometrică o armonie subtilă. Se observă, de exemplu, că diagonala pătratului din stînga, care urmează grinda plafonului și marginea dalajului alb, este ruptă de omul ce are pe cap un mazzocchio; printr-o curioasă iluzie optică, acesta deviază perspectiva. (Urbino, Palazzo Ducale, foto Anderson).

pe Piero în dedicația *Aritmeticii* sale, care pare foarte originală; acolo însă unde îl copiază cu fidelitate pe Piero, nu-l numește. În concluzie, Pacioli este un vulgarizator: ideile vechi sau noi, tăinuite, de-a lungul vremurilor, de corporații sau îngropate în manuscrisele bibliotecilor, totul este bun pentru el.

Pentru a conchide, putem considera ca un lucru cert că *Divina Proporție* nu este



Piero della FRANCESCA: Botezul lui Hristos.
Compoziție stabilită, conform lecției lui Alberti, pe micile numere. Trunchiul de copac se găsește la 2/3 din lățime, iar porumbelul la 2/3 din înălțimea totală. Să notăm că cercul se continuă cu brațul sfîntului Ioan. Diagonalele dreptunghiului inferior își au și ele importanța lor. (Londra, National Gallery, foto Anderson).

scrisă de Piero della Francesca; în orice caz nu figurează în manuscrisele pe care ni le-a lăsat; Luca Pacioli i-a fost elev, iar noțiunile foarte vechi pe care le dezvăluie în lucrarea sa îi erau desigur cunoscute lui Piero, deși acesta nu considerase necesar să zăbovească asupra lor. Lui Piero îi repugnau lucrurile complicate și chiar dacă realizează o sinteză între vechile date ale geometriei medievale și noile idei ale teoreticienilor vremii, preferința sa se îndreaptă, fără șovăire, spre diviziunile cele mai simple ale suprafeței.

Analiza operelor sale ne confirmă cele arătate mai sus. Să ne oprim mai întîi la admirabilul ansamblu ce decorează corul pătrat al bisericii San Francesco din Arezzo. Doi pereți conținînd trei registre de frescă își fac pandant, la vest și la est, la dreapta și la stînga ferestrei. Ei sînt tăiați de sus în jos de o fîșie verticală luminoasă, uneori discret indicată de un gol, dar totdeauna sesizabilă, care marchează mijlocul peretelui și servește de ax ansamblului panourilor; la vest, acest ax vertical, care urmează conturul arborelui din *Moartea lui Adam*, este clar marcat de partea stîngă a coloanei palatului lui Solomon și de botul calului lui Constantin; la est, apare o bandă neutră — între Cruce și arbore, între cele două grupuri de personaje așezate față în față, un fel de fîșie neacoperită care se continuă în *Găsirea sfintei cruci*, unde se întinde de-a lungul zidului bisericii — acea uimitoare fațadă albertiană — și care în talmeș-balmeșul *Bătăliei lui Heraclius* urmează lancea unui drapel.

Este firesc să remarcăm la pictorul nostru geometru cea mai strictă respectare a legilor monumentelor. Scara personajelor este bine aleasă, perspectiva monumentală foarte strictă: scenele din partea de sus se detașează în spațiul de deasupra capetelor noastre; registrele mediane au un punct de fugă foarte jos, la genunchii personajelor, iar bătăliile redate în panourile de jos (nu poate fi observat decît în aceea a lui Constantin, la vest, căci cealaltă este prea compactă) se desfășoară pe un teren mai ridicat, fixînd orizontul aproape la jumătatea înălțimii scenei [23]. Respectul arătat arhitecturii trebuia să marcheze și compoziția; el a impus acel ax vertical ce pornește din vîrful arcului frînt.

Dacă analizăm acum mai îndeaproape cele două scene plasate la jumătatea înăl-

[23] Vezi p. 22.

ţimii zidurilor, dispunerea lor pare dintre cele mai simple: împărţirea în două jumătăţi, după cum am văzut, aceste două jumătăţi fiind împărţite şi ele, la rîndul lor, în două, dar mai discret. Cezura de la mijloc este subliniată de punctul de fugă central şi de verticalitatea arhitecturii: cornişa palatului lui Solomon, în dreapta, şi cea a bisericii, în stînga, cad amîndouă vertical pe ax. Este însă interesant de remarcat că cele două fresce au fost realizate după aceeaşi schemă arhitecturală. Coloanei clare situată în mijlocul părţii din dreapta îi corespunde golul care se întinde de-a lungul bisericii în fresca din stînga; grinzile de plafon ale palatului lui Solomon, mai întîi în perspectivă şi susţinute de două coloane, apoi formînd două benzi orizontale, se regăsesc exact în aceeaşi poziţie în cealaltă frescă, avînd însă în locul grinzilor oblica acoperişurilor şi cele două benzi ale bisericii, iar în locul coloanelor, panglicile verticale luminoase ale caselor.

Şi *Bunavestire* (pe latura ferestrei) este împărţită în două părţi egale de o coloană, măsura exactă a acestei departajări fiind dată de o grindă orizontală care barează deschiderea în spaţiul de deasupra Fecioarei. Întreaga scenă este o asamblare de pătrate şi semicercuri, realizată cu rigoarea unei epure.

Visul lui Constantin, care îi face pandant, se desfăşoară într-un cerc tangent pe laturi, plecînd de la diviziunea în trei a înălţimii. Împărţirea în două părţi egale a treimii inferioare şi superioare fixează partea de jos a patului şi înălţimea cercului. Mulţi pictori s-au folosit de traseele geometrice. La unii dintre ei aceasta a dus la crearea unei simetrii monotone; alţii s-au ostenit să ascundă punctele de reper sub o aparentă spontaneitate anecdotică. Lucrarea nici unui artist nu este în totalitatea ei atît de profund pătrunsă de o concepţie geometrică despre frumos. Personajele, corpuri simple formînd mase armonioase, nu se supun exigenţelor unei scheme împotriva voinţei lor, ci o exprimă şi o încarnează. Aici cercul şi diviziunile simple ale suprafeţei se confundă cu patul, cu cortul, cu paznicii nepăsători.

Piero della Francesca va rămîne mereu fidel diviziunilor realizate cu ajutorul numerelor mici, 2, 3, 4, după principiul lui Alberti. Vom vedea însă că ultima lui lucrare este o compoziţie mai complexă, bazată pe hexagon.

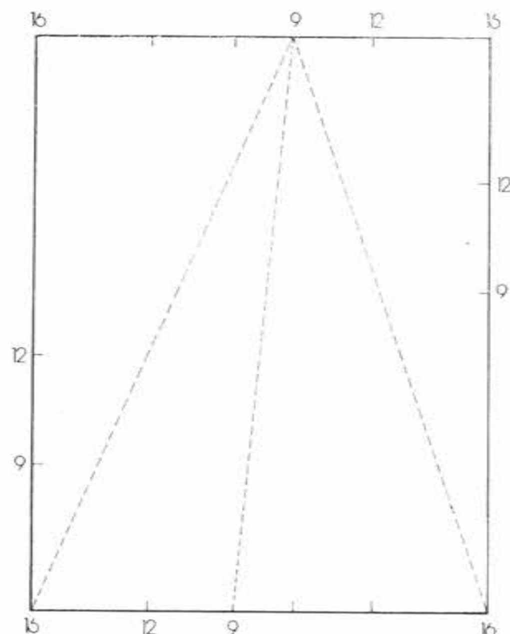
Botezul lui Hristos (National Gallery, Londra) este construit pe numărul 3. Lăţimea este împărţită în trei, avînd axele în partea dreaptă a arborelui şi în stînga sfîntului Ioan, plasat în lungul verticalei. Înălţimea este împărţită în trei sau mai exact în două dacă nu luăm în consideraţie decît partea dreptunghiulară care se află în raportul 2/3. Semicercul de deasupra, care constituie cea de a treia treime, este, în realitate, un cerc complet pe care îl putem urmări de-a lungul braţului sfîntului Ioan şi a drapajului curb al lui Hristos. Porumbelul, perfect orizontal, ne indică cu exactitate linia superioară a dreptunghiului şi centrul cercului. Această compoziţie este atît de simplă încît o aminteşte pe aceea a miniaturilor din evul mediu [24] timpuriu.

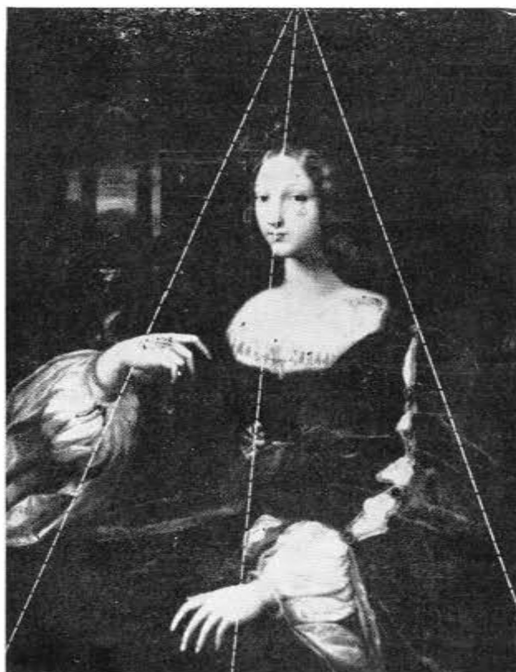
Învierea de la Borgo San Sepolcro este construită exact pe aceeaşi schemă: împărţirea în trei a înălţimii şi lăţimii, cu axul median bine marcat; oblicele pleacă din josul acestui ax.

Să ne oprim puţin la *Biciuirea lui Isus* de la Urbino. Arhitectura o aminteşte pe cea a *Reginei din Saba*, dar impresia generală este cu totul diferită. Pe cît este de pătrată şi de calmă aceea, pe atît de bizară este aceasta. Este ceea ce a simţit Clark, care a şi încercat să dea o explicaţie dintre cele mai complicate [25]. În realitate, iconografia are un caracter ciudat, trei personaje secundare fiind plasate în faţă, în timp ce Isus, mai îndepărtat, ne este arătat cu

[24] Vezi pag. 58.
[25] Vezi *op. cit.*, p. 20.

RAFAEL: Portretul Ioanei de Aragon.
Arabescul rafinat, mîna lungă, grațioasă, de influență michelangiolescă, anunță în această operă manierismul pe cale de a se naște. Personajul este plasat pe un ax ușor oblic ce corespunde cezurilor 9 ale raportului muzical 9/12/16 luate una, sus, în dreapta, alta, jos, în stînga. (Paris, Luvru, Arhivele foto).





degetul, dacă putem spune așa, prin liniile oblice ale perspectivei. În ceea ce privește compoziția, ea amintește îndeaproape pe aceea a frescelor lui Ghirlandaio de la Santa Maria Novella, cu aceeași cezură a arhitecturii, nu în mijloc, ci în imediata lui apropiere. Ne putem deci aștepta să întîlnim și aici o diviziune muzicală: și, într-adevăr, pînza este tăiată după dubla diapentă 4,6,9. Cum am avut prilejul să constatăm și în alte exemple date de noi, această cezură va insista asupra personajului principal: 4/9 începînd de la dreapta cade pe coloană exact la marginea mantiei, iar 6/9 pe Hristos, supus astfel atenției noastre cu ajutorul armoniei numerelor.

Pala Montefeltro, executată pentru mănăstirea San Bernardino din apropiere de Urbino, păstrată azi la Brera din Milano, este ultima operă cunoscută a lui Piero della Francesca. Culoarea ei este ternă: se poate ca vederea artistului să fi slăbit; dealtfel, în executarea cîtorva mîini a cerut să fie ajutat; dar opera îi aparține lui, a fost concepută și gîndită numai de el și poate fi considerată drept testamentul său pictural. Este o compoziție bazată pe « corpurile regulate » și pe numerele mici, 2 și 3. Lățimea se află în raport de 2/3 față de înălțime, raport discret sugerat în bolta ale cărei chesoane sînt în număr de șase într-un sens și nouă în altul (6/9 = 2/3). Axul median vertical, subliniat de firul misterios care susține un ou, este axul Fecioarei, deasupra capului ei convergînd toate liniile perspectivei. Întreaga lucrare este organizată pe două cercuri secante, unul mare în partea de jos, în care sînt înscrise două hexagoane, și unul mic, sus, fixat pe nișă. Razele lor sînt în raport de 2/3. Apotema

hexagonului este egală cu bastonul personajului din stînga.

Consonanțele în secolul al XVI-lea

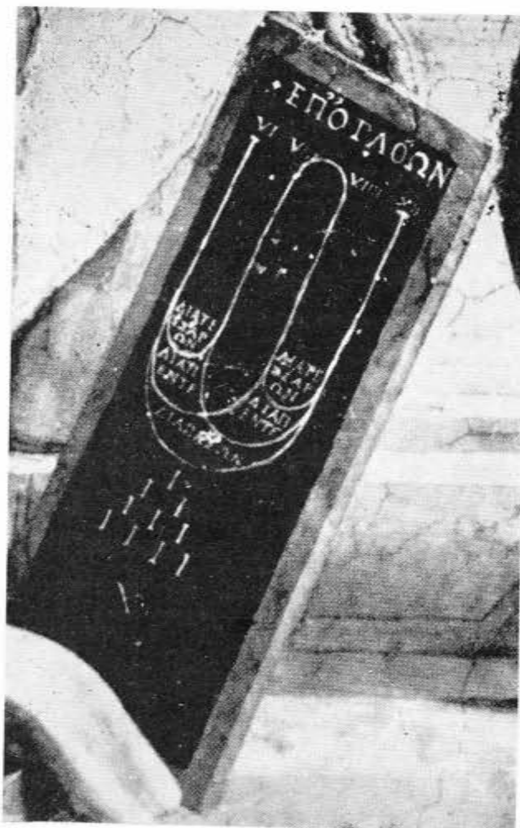
În felul acesta Piero della Francesca, pictor și geometru în același timp, realizează o minunată contopire a unor viziuni atît de diferite asupra lumii. Universul său, epurat de către geometrie, are soliditate și este luminos ca un cristal.

Rafael, dimpotrivă, artist pur, nu se încurcă cu ceea ce i-ar putea complica arta; ea înflorește ca o plantă frumoasă. Spirit deschis, receptiv dar echilibrat, Rafael cunoaște toate ideile timpului său, le apreciază, dar își păstrează independența, variindu-și compoziția în funcție de circumstanțe. Ca și în cazul lui Piero della Francesca, nu-l vom putea studia în bloc și va trebui să zăbovim puțin asupra lui. Să vedem pentru început concluziile pe care a știut să le extragă din proporțiile muzicale.

Că le cunoaște și că le înțelege valoarea o dovedește faptul că le acordă un loc primordial în confruntarea dintre tendințele filozofice cunoscute sub numele de *Școala din Atena*. În colțul din stînga, Pitagora notează într-o carte groasă; alături de el, alți doi filozofi privesc cu mare atenție un panou pe care un tînăr îl ține în fața maestrului. Pe acest panou se află chiar diagrama consonanțelor muzicale indicate în grecește: ton, diatesaron, diapentă, diapason și exprimate cît se poate de clar de următoarele raporturi: diatesaron 6/8 și 9/12; diapentă 6/9 și 8/12; diapason sau octavă 6/12. Dedesubt, obținut prin adunarea primelor patru numere, este înscris numărul 10 [26].

Nu este oare semnificativ faptul de a întîlni diagrama proporțiilor muzicale într-o pictură — un caz unic din cîte știm — și de a o vedea pusă în evidență chiar de Rafael?

[26] WITTKOWER, *op. cit.*, p. 109.



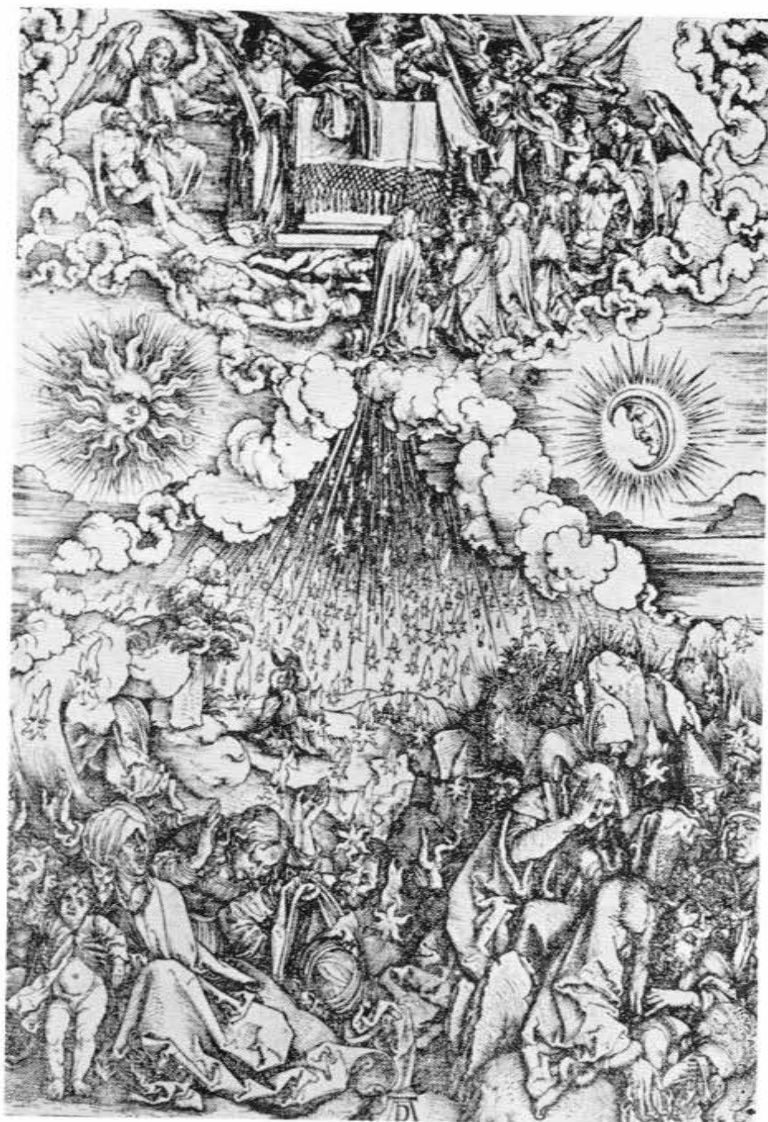
RAFAEL: Școala din Atena, *detaliu. Raporturile muzicale, descoperite, conform tradiției, de Pitagora, sînt prezentate de unul din tinerii săi elevi filozofilor spre aprobare. În partea de sus a tăbliței este înscris cuvîntul* ΕΠ"ΟΓΛΟΩΝ, *pentru* ΕΠΟΓΔΟΩΝ, *desigur, care desemnează în* Timeu *un întreg mărit cu a opta parte* $\left(1 + \frac{1}{8}\right)$, *adică intervalul unui ton, măsurat pe coardă (vezi Alberti, cap. V, rezumat mai înainte la p. 87). Dedesubt cuvintele* ΔΙΑΤΕΣΣΑΡΩΝ *(diatesaron)*, ΔΙΑΠΕΝΤΕ *(diapentă)* ΔΙΑΠΑΣΩΝ *(diapason) sînt dispuse în așa fel încît diatesaronul (raportul 3/4) leagă 6 cu 8 și 9 cu 12, diapenta (raportul 2/3) 6 cu 9 și 8 cu 12, iar diapasonul (octava, raportul 1/2) 6 cu 12. Jos de tot, triunghiul format de primele patru numere, al căror total este 10, ne aduce aminte de preferința pe care o aveau pentru aceste numere mici artiștii albertieni (Roma, Vatican, foto Anderson).*

Leonardo da VINCI: Cina cea de taină.
Pătratul central (mărginit de două jumătăți de pătrat) este divizat, prin jocul propriilor diagonale, în 6 pe cele două dimensiuni ale sale. Astfel se formează două noi pătrate înscrise unul în altul: în centru micul pătrat ce-l înconjoară pe Hristos, format din laturile ferestrelor și suprafața mesei; în jur, pătratul intermediar format de zidul din fundal. Înălțimea panourilor laterale este dată de diagonalele dreptunghiului. (Milano, Santa Maria delle Grazie, foto Anderson).

În această admirabilă frescă, Armonia se află în stînga, Geometria în dreapta (sub forma unei figuri desenate pe sol), iar în centru, Platon, cu *Timeu* în mînă, reprezentînd sinteza filozofică a frumosului.

Însăși fresca este compusă pe diatesaron, respectiv pe raportul 3/4. Această diviziune este folosită în toate marile fresce ale *Stanzelor* Vaticanului. Este mai lizibilă îndeosebi în *Incendiul din Borgo*, dar o găsim și în *Disputa Sfintei Taine*, în *Eliodor* etc. Este o diviziune foarte simplă: împărțire în patru, pe lățime, și în trei, pe înălțime. Dacă restabilim dreptunghiul cu semicercul său înscris, regăsim aici una din aplicațiile cele mai firești ale armăturii cadrului. Deși cunoaște toate raporturile muzicale, după cum o dovedește diagrama citată mai sus, Rafael nu folosește în marile sale compoziții decît raporturile simple: de cele mai multe ori recurge la diviziunile 2/3 sau 3/4. Să amintim cartoanele de tapiserie, cîteva



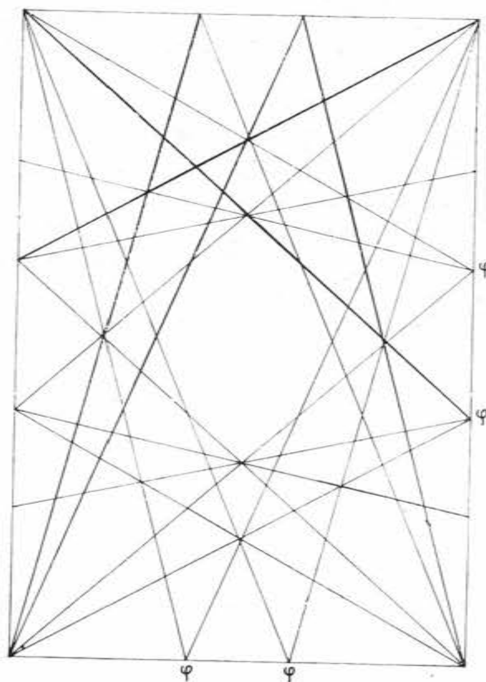


DÜRER: Apocalipsul. Ruperea celei de a şasea peceţi.

Madone *(Madona din Orléans, Madonna di Belvedere)*. În portrete utilizează totuşi diviziunea 4/6/9 sau 9/12/16, ale căror accente subtil decalate au mai mult farmec; aici compoziţia este într-adevăr muzică şi nu servitute a cadrului (vezi *Baldassarre Castiglione*, de la Luvru, *Giuliano de Medici*, de la Berlin, *Portretul unui necunoscut*, de la Cracovia, *Ioana de Aragon*, de la Luvru).

Leonardo da Vinci este artistul cel mai misterios şi cel mai savant dintre cei studiaţi de noi pînă acum. Avînd pasiunea muzicii, el vorbeşte cu multă subtilitate despre raporturile existente între arta sunetelor şi pictură, dar maniera sa de a concepe aceste raporturi este foarte personală [27].

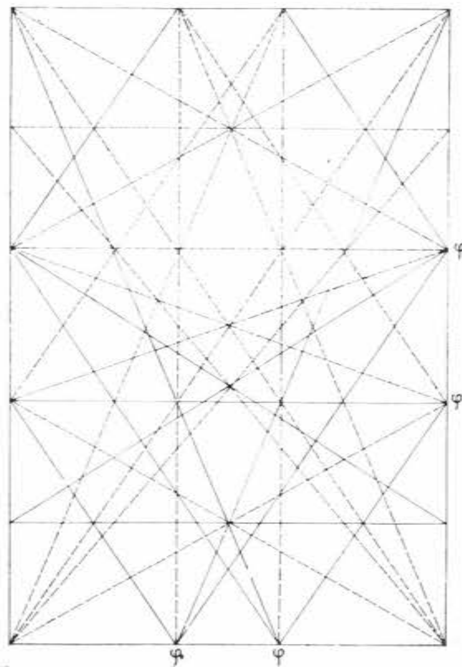
[27] « Invenţia ta muzicală rămîne mult inferioară celei a pictorului, ea nu comportă proporţia armonică simultană. » *(Tratatul despre pictură)*.



Moştenitor al unei familii de artişti formaţi în corporaţii, Albrecht Dürer se serveşte de raportul de aur în aproape toate gravurile pe lemn din ciclul Apocalipsului *pe care le realizează în 1498, precum şi în alte opere din această epocă; el nu va renunţa niciodată la folosirea acestui raport. (foto Giraudon).*

Meditaţia sa asupra tuturor lucrurilor este prea profundă şi prea ascunsă pentru ca noi să avem pretenţia de a o recompune. Totuşi *Cina*, singura compoziţie monumentală care ne-a rămas, urmează o schemă simplă. Este o figură a diapasonului, dublul pătrat. Întrucît compoziţia este centrată pe Hristos, traseul comportă un pătrat central între două jumătăţi de pătrat. În pătratul central se înscrie un mic pătrat, a cărui înălţime corespunde înălţimii panourilor laterale; în dreapta şi în stînga este mărginit de ferestre, iar jos de suprafaţa mesei. Dacă se trasează cercul ce se creează deasupra deschiderii centrale, el va forma o mare aureolă în jurul capului lui Hristos. Diagonalele dreptunghiului dau perspectiva vîrfului panourilor laterale, perspectivă care ne conduce privirea spre Isus.

Dar este zadarnică orice încercare de a-l compara pe Leonardo cu contemporanii săi. Înainte de toate Leonardo este un artist





DÜRER: Viaţa Fecioarei. Înălţarea.

singular. Nu imită nici un model, nu vrea să se uite la vreun maestru sau la vreo operă de artă, ci numai la natura însăşi; şi nu

pentru a o copia, firește, ci pentru a-i smulge tainele. În capitolul despre culoare din celebrul său *Tratat despre pictură*, el își depășește cu mult timpul, ca în tot ceea ce face dealtfel. Unele dintre remarcile sale ar fi putut fi semnate de Delacroix, altele de Cézanne sau Gauguin [28]. Sînt studiate toate problemele picturale ale epocii noastre și soluția pe care le-o dă Leonardo este valabilă și astăzi. Ciudat este însă faptul că în pictura sa nu găsim nimic din toate acestea. Chiar perspectiva sa atît de savantă nu o folosește decît în anumite desene, rezervîndu-și numai pentru fundalurile tablourilor acele delicate degradeuri de nuanță și de linie pe care le-a numit el însuși « perspectivă aeriană ».

În numeroasele și admirabilele sale desene își dă mult mai mult frîu liber imaginației: iubește arcurile de cerc și inserează bucuros formele în inelele acestora. În anumite desene de studiu, numeroasele curbe ale căror figuri le înlănțuie devin niște vîrtejuri. Reluînd acest grafism, Tintoretto îl va păstra în pictura sa și va extrage din el o forță lirică, în timp ce Leonardo disimulează toată această muncă sub o execuție riguroasă, rafinată și face din ea un mister.

Studiile, lucrările umaniștilor din Quattrocento au cunoscut o răspîndire considerabilă grație tiparului. Așa se face că *De re aedificatoria* a lui Alberti a avut o acțiune mai directă decît *Della pittura* sa rămasă nepublicată. Tot așa, Luca Pacioli a cucerit un public numeros, în timp ce operele lui Piero della Francesca, maestrul său, au fost cunoscute doar de cîțiva privilegiați. Dar transmisia orală, atît de activă în tot evul mediu, nu și-a pierdut din pricina asta eficacitatea. O dovadă de necontestat în această privință ne-o oferă un pasaj dintr-o scrisoare a lui Albrecht Dürer. Aflat de un an la Veneția și gîndindu-se la întoarcerea în patrie, Dürer îi mărturisește în 1506 prietenului său Pirkheimer că intenționează să facă mai întîi o călătorie la Bologna, « pentru a cunoaște arta perspectivei secrete pe care cineva vrea să mă ajute s-o învăț » [29]. Mai exista deci interesul, în 1506, de a face o călătorie numai pentru a vedea și a asculta un om al cărui cuvînt era de neînlocuit. Să ne oprim puțin asupra acestui text, ai cărui termeni sînt unici în felul lor. Cine este acest om? Dürer nu ne-o spune. Și ce înțelege el prin « perspectivă secretă »?

S-a bănuit, s-a afirmat chiar, fără a avea vreo dovadă, că era vorba de numărul de aur și că omul ar fi fost Luca Pacioli. Deși el își scrisese demult opera, ea nu era încă publicată. Se mai știe că Pacioli a fost profesor la universitatea din Bologna, în anii 1501—1502, dar nu există nici o dovadă că acest mare vagabond, care a predat matematica în atîtea orașe ale Italiei, se mai afla încă acolo în 1506. Mai ales că Albrecht Dürer, ca toți artiștii din nord, formați în corporații, cunoștea la fel de bine ca Pacioli numărul de aur. Este suficient dealtfel să ne aplecăm puțin asupra operei sale pentru a remarca că Dürer a folosit curent secțiunea de aur în toate etapele vieții și mai ales în tinerețe. Codrii *Apocalipsului*, care datează din 1498, sînt organizați pe această diviziune, la fel ca multe alte picturi. Este evident că secțiunea de aur putea fi numită secretă numai datorită faptului că nu era divulgată în afara atelierelor, dar nu prezenta pentru Dürer

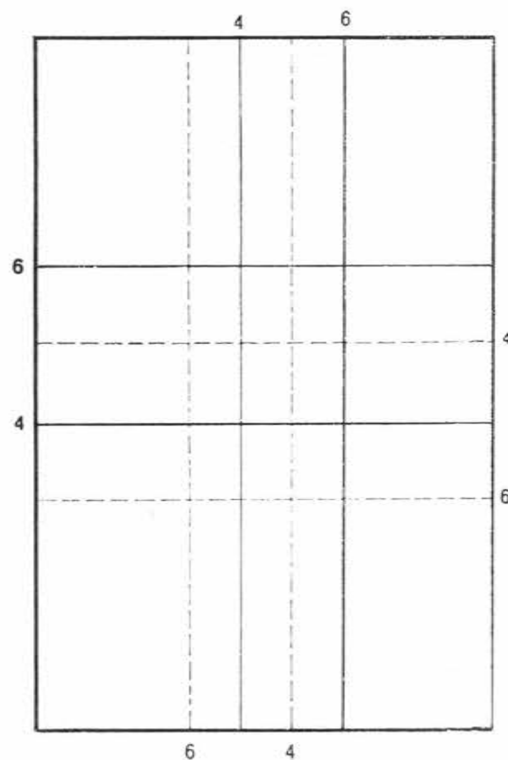
---

[28] « Între culori egale excelentă va fi cea pe care o vezi lîngă culoarea opusă ... » « Întrucît corpul opac este galben, iar cel care luminează albastru, atunci culoarea corpului luminat va fi verde. » *(op. cit.)*

[29] « În 10 zile voi termina ceea ce mai am de făcut aici; după aceea voi merge călare pînă la Bologna pentru a cunoaște arta perspectivei secrete pe care cineva vrea să mă ajute s-o învăț », Veneția, 13 oct. 1506. *(Lettres de Dürer*, ed. M. Thausing, *Quellenschriften ...*, Viena, 1872, pp. 21—22). Vezi: *A. Dürer Records of the journey to Venice and the Low Countries*, Boston, 1913.

atracţia unei noutăţi şi cu siguranţă că el nu ar fi făcut o lungă călătorie, călare, pentru a i se vorbi de « divina proporţie ». El voia să afle mai degrabă unul din secretele artiştilor italieni aparţinînd noii şcoli. Dorise să descopere una din aceste taine stînd de vorbă cu Jacopo dei Barbari asupra proporţiilor perfecte ale corpului omenesc. Dacă acordăm cuvîntului « perspectivă » o altă accepţie decît cea obişnuită, el ar putea avea atunci semnificaţia: geometrie aplicată artei; în acest caz nu ar fi oare vorba de proporţiile matematice preconizate de arhitecţi de la Alberti încoace? Cine să fi fost atunci maestrul din Bologna? Bramante, s-a spus [30], care, în acel an, însoţindu-l într-o călătorie pe papa Iuliu al II-lea, poposise, pentru scurt timp, acolo. Ar fi

[30] W. STECHOW, *Dürers Bologneser Lehrer. Kunstchronik, Neue Folge*, XXXIII (1922), p. 251—252.



DÜRER: Tăierea capului sfîntului Ioan Botezătorul.





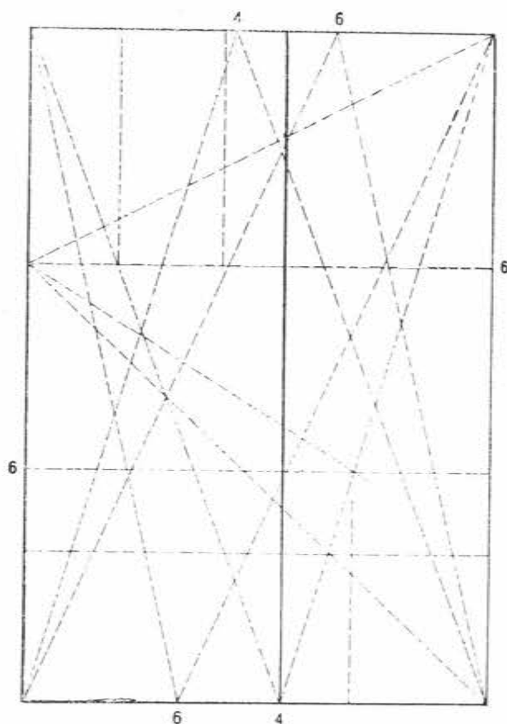


DÜRER: David penitent.

Aceste două gravuri în lemn au fost executate după călătoria în Italia. Spiritul gotic, dominant, din Apocalipsul *a dispărut, făcînd loc unei concepţii pur albertiene. Este interesant de constatat că anumite puncte ale şarpantei acestor gravuri se află pe raporturile muzicale. (foto Giraudon).*

posibil, cu toate că această întîlnire ar putea părea cam forţată. Este mai verosimil, după părerea noastră, ca Dürer să fi mers acolo să stea de vorbă cu Sebastiano Serlio. Născut la Bologna, în 1475, acest mare teoretician nu şi-a părăsit niciodată oraşul natal înainte de anul 1511, an în care pictează — după cum este menţionat — « perspective » la Pesaro. Discipol fervent al lui Alberti, Serlio nu publicase încă nimic; era tînăr, puţin cunoscut şi putea accepta să instruiască un străin.

Cercetătorii au remarcat că influenţa italiană s-a exercitat asupra lui Dürer mai ales după această călătorie. O primă şedere la Veneţia, cînd era foarte tînăr, nu-i modificase deloc maniera: rămăsese un german al evului mediu. După călătoria din 1506 intervine însă o schimbare vizibilă, care nu poate fi pusă doar pe seama contactului cu



pictura venețiană și poate că dimensiunile acestei schimbări nu au fost în suficientă măsură evidențiate. Este vorba de o adevărată inițiere, care l-a marcat pe Dürer pentru tot restul vieții. Asemeni multor artiști germani, el manifesta, pînă atunci, interes pentru formele agitate; planșele sale erau dense și fără goluri. Dintr-o dată formele se desfășoară liber într-un spațiu aerat, se cumpănesc și se echilibrează cu ușurință, pitorescul inutil dispare. Operele lui Dürer din această perioadă degajă o impresie de simplitate, de calm, cu totul necunoscută de arta germană. Trăsătura sa de burin sau de creion rămîne aceeași; schimbarea se produce în spirit și nu în factură. Gîndirea, concepția sa asupra artei este aceea care s-a cristalizat în Italia, care a luat o tentă mai filozofică. A avut revelația acelor proporții care, trecînd din muzică în alte arte, simbolizează unitatea Frumosului.

Este foarte interesant să comparăm planșele desenate înainte și după această călătorie. În *Apocalips*, în *Viața Fecioarei*, aproape toate scenele desenate înainte de 1506 sînt organizate pe numărul de aur. Din contră, cele două planșe surprinzătoare: *David penitent* și *Tăierea capului sf. Ioan Botezătorul* (care datează din 1510) sînt ritmate pe raportul muzical 4/6/9. Cu arhitectura lor nudă, aproape abstractă, realizată din fragmente de ziduri fără deschideri, ele par studii de compoziție pură; calmul marilor lor planuri ne reamintesc de legile vidului și ale moderației albertismului florentin atît de opuse acumulării gotice.

Este deci aproape un secret cel pe care Dürer l-a adus din Veneția și este tentant să crezi că este vorba chiar de acela de care-i vorbește lui Pirkheimer. Serlio era în măsură să i-l împărtășească (în *Arhitectura* sa, cartea I, regăsim teoria suprafețelor, a lui Alberti), dar nu este exclus ca Dürer să-l fi putut învăța chiar la Veneția, de la un ajutor al lui Carpaccio, al lui Giorgione sau Tițian. « Perspectiva secretă » la care se referă faimoasa scrisoare din 1506 ar fi în această situație totuna cu perspectiva teoretică studiată după cartea inedită a lui Piero della Francesca, ale cărei copii treceau din mînă în mînă [31]. Vom vedea că această perspectivă italiană nu a fost adoptată de artiștii din nord.

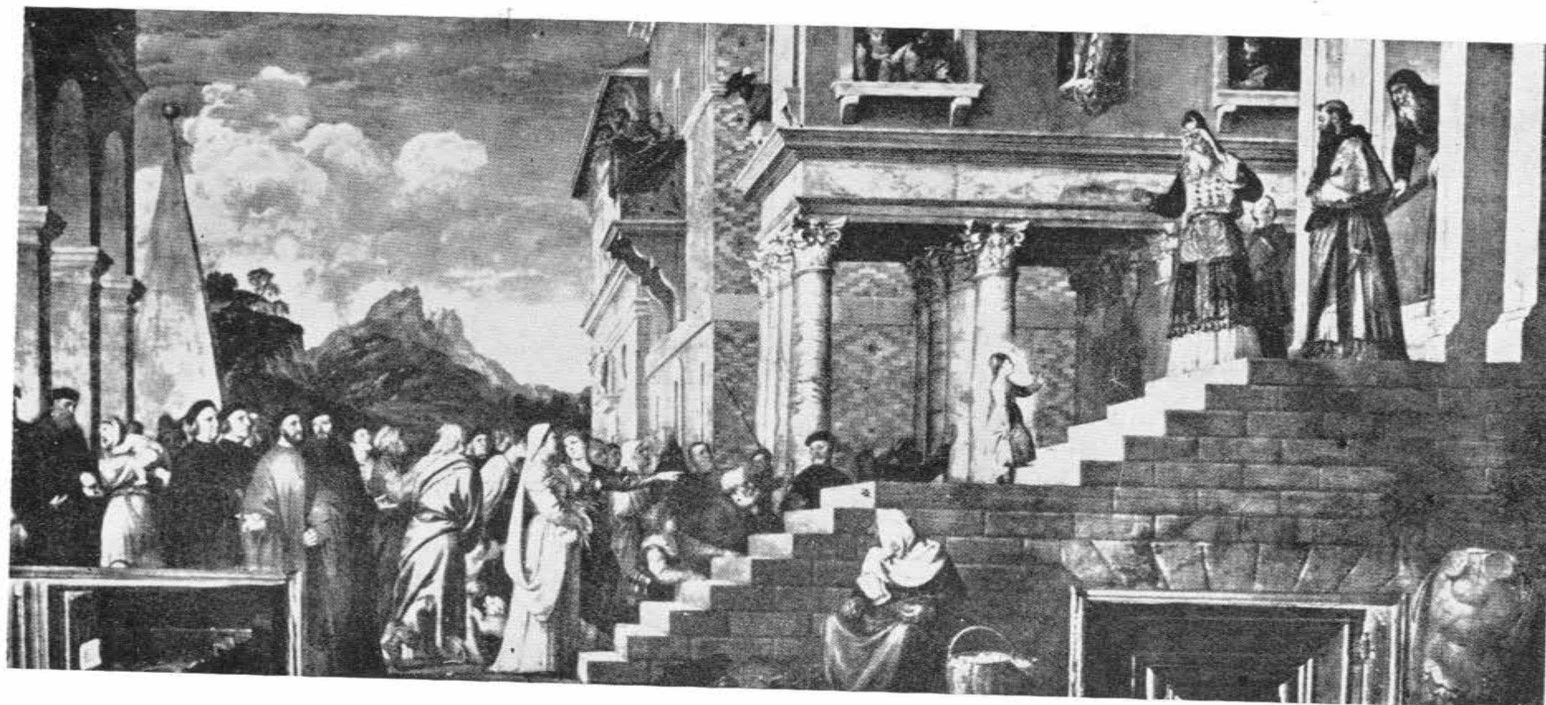
Dürer rămîne în orice caz unul din exemplele cele mai izbitoare de convertire la noua teorie. El a devenit un umanist. Aviditatea sa de a se instrui, forța originală a gîndirii sale i-au permis să asimileze noțiunile dobîndite în Italia. Numai el le vedea cu claritate, le simțea ca un artist într-un mediu în care Renașterea rămînea mai mult livrescă; în sfîrșit el a sesizat contradicția dintre datele noi și cele aparținînd trecutului, și prin aceasta el simbolizează angoasa timpului său *(Melancolia I)*.

Albrecht Dürer ne-a ajutat să pătrundem în ambianța venețiană unde venea să afle, cu atîta ardoare, tainele artei noi. Într-adevăr acolo se mută, spre sfîrșitul secolului al XVI-lea, centrul umanismului, în timp ce Florența, îndurerată în urma șocului provocat de Savonarola este, treptat, părăsită de pictorii săi, care iau drumul Romei. Marii tipografi venețieni, umaniști fervenți, cultivă la Veneția spiritul Renașterii, spirit care intră acum în contradicție cu alte tendințe în orașele în care se manifestă. Tipografia venețiană, acest minunat instrument, bine pus la punct, pregătit în anul 1480 pentru o producție intensă, nu prea are ce tipări. Ce altceva ar putea publica decît operele trecutului și lucrări de popularizare, reluînd și ajutînd să fie asimilate valorile deja cunoscute ale umanismului? Ea reactualizează aceste valori, alungă lipsa de interes și oboseala și întîrzie încercările de investigare a unor noi emoții ce se manifestă acum la Florența. În sfîrșit, prezența numeroșilor artiști străini, contactul cu ei,

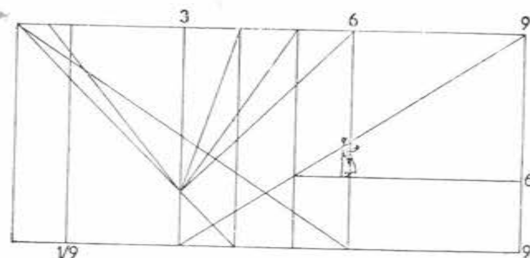
[31] Erwin PANOFSKY, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1955, p. 252.



de pe urma căruia școala venețiană se va îmbogăți, creează un public nou de cititori, fără prejudecăți și plin de entuziasm. Așa încît trebuie să facem această paradoxală constatare: că tipăriturile joacă aici un rol mai degrabă conservator și că Veneția, deși receptivă la nou, va fi orașul în care spiritul din Quattrocento va dăinui cel mai mult. Care sînt cele mai frumoase cărți ale lui Jenson, ale gregoriților, ale lui Aldo Manucci și ale altora ? Sînt cele ale autorilor antichității grecești sau latine, opera lui Petrarca sau *Visul lui Polifil*. Această ultimă lucrare, scrisă ca să glorifice monumentele



TIȚIAN: Prezentarea Fecioarei la templu.
Un mare dreptunghi supus diviziunii în diapason-diapentă, proporție rezervată de Alberti pentru « marile arii » sub forma precisă 3/6/9. Noimile imprimă ritmul lor arhitecturii ; punctul de fugă al perspectivei se află pe a treia diviziune verticală din stînga ; locul Fecioarei se află la încrucișarea dintre cea de a șasea diviziune verticală cu a șasea diviziune orizontală. (Academia din Veneția, foto Anderson).



antice, în spiritul entuziast și auster al lui Mantegna, și a cărei ediție franceză va cunoaște un mare succes, face să mai persiste la Veneția un gust care în restul Italiei fusese depășit.

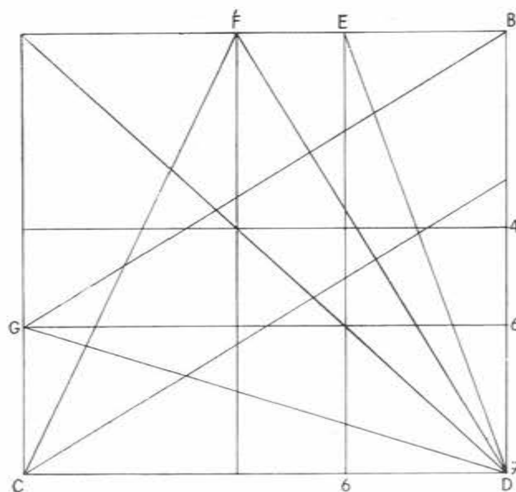
În 1525 Bernardo Vidali tipărește la Veneția o carte a călugărului Giorgi, *De Harmonia*

mundi totius, în care este înfățișată din nou întreaga filozofie muzicală. Wittkower a relatat foarte judicios [32] că în 1534 chiar acest Giorgi a făcut, în baza unui proiect al arhitectului Sansovino, un memorandum, în care cerea aplicarea riguroasă a raporturilor consonantelor. Deosebit de interesant este faptul că Tițian, care a fost chemat, împreună cu alte două personalități, să examineze acest memorandum, nu a găsit în el nimic care să i se pară deosebit sau arbitrar. Dovadă că acolo ideile respective, chiar cele pe care le descoperise Dürer la Veneția, erau considerate încă, în plin secol al XVI-lea, ca foarte firești și actuale.

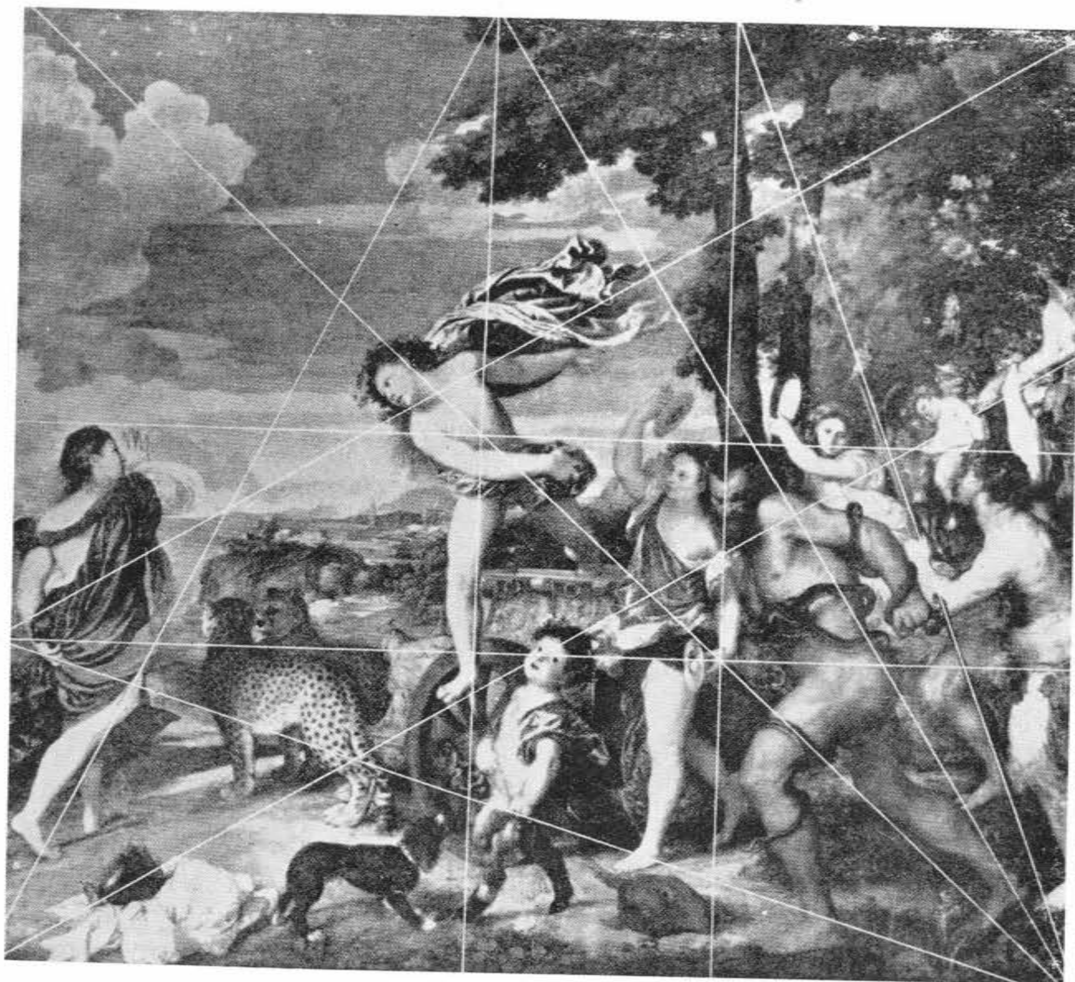
Cam în perioada acestui memorandum a pictat Tițian *Prezentarea Fecioarei la templu* (Academia din Veneția), o operă în care proporțiile muzicale sînt aplicate fără nici o dificultate: arhitectura, perspectiva și amplasarea micii Fecioare pe scări sînt realizate în funcție de raportul diapason — diapentă 3/6/9, ceea ce conferă întregii opere acea noblețe simplă și calmă, care constituie după Alberti, în aceeași măsură ca și rigoarea, muzica raporturilor.

Aceste raporturi le regăsim și în alte lucrări ale lui Tițian, mai ales cele mai calme, mai clasice, mai puțin atinse de « furia » modernă care va orienta splendidele tablouri ale maturității sale spre o estetică nouă. *Bacanalele* din tinerețe (la Prado și la Londra) sînt foarte exact grupate și orînduite pe liniile care unesc punctele 4/6/9 luate pe laturile dreptunghiului, iar personajele, dispuse parcă de un maestru de balet, dansează pe loc și se învolburează, avînd mare grijă să nu răvășească raporturile. *Învierea lui Hristos*, care datorează atît de mult lui Piero della Francesca, este realizată ca o operă din Quattrocento: cezurile sînt aici la 9/12/16 (dublu diatesaron); dar *Venerele* sînt și mai interesante, pentru că în ele întîlnim îmbinarea foarte subtilă a raporturilor muzicale cu cercul. *Venus și organistul*, de la Prado, este construită pe raportul 4/6/9/, unul dintre cele mai frecvente la Tițian, arcul de cerc pe care stă întinsă Venus, ca într-un hamac, avîndu-și centrul pe o diviziune muzicală, diviziunea 4 pornind din dreapta. Toate aceste *Venere* derivă din aceea a lui Giorgione, aflată astăzi la muzeul din Dresda, prototip inimitabil cu toate că a fost atît de adesea imitat, și care este organizată în același fel: arcul pe care se odihnește Venus își are centrul pe diviziunea 9 a raportului 9/12/16, diviziune care, luată în sensul opus, dă orizontala peisajului.

În acest timp la Florența și în Lombardia domnește ceea ce s-a convenit a se numi manierism, etichetă puțin cam simplistă care nu putea fi pe placul artiștilor tradiționaliști sau independenți, dar care caracterizează destul de bine curentul la modă. În 1584, Lomazzo publică la Milano al său *Trattato dell'arte della pittura* care constituie consacrarea în scris a noii școli. Vom vedea, cînd vom studia compozițiile dinamice și sinuoase, că poziția lui Lomazzo este foarte îndepărtată de estetica lui Alberti, deși autorul vorbește de consonanțele muzicale și îl citează pe acest mare teore-



[32] *Op. cit.*, p. 90 și urm.

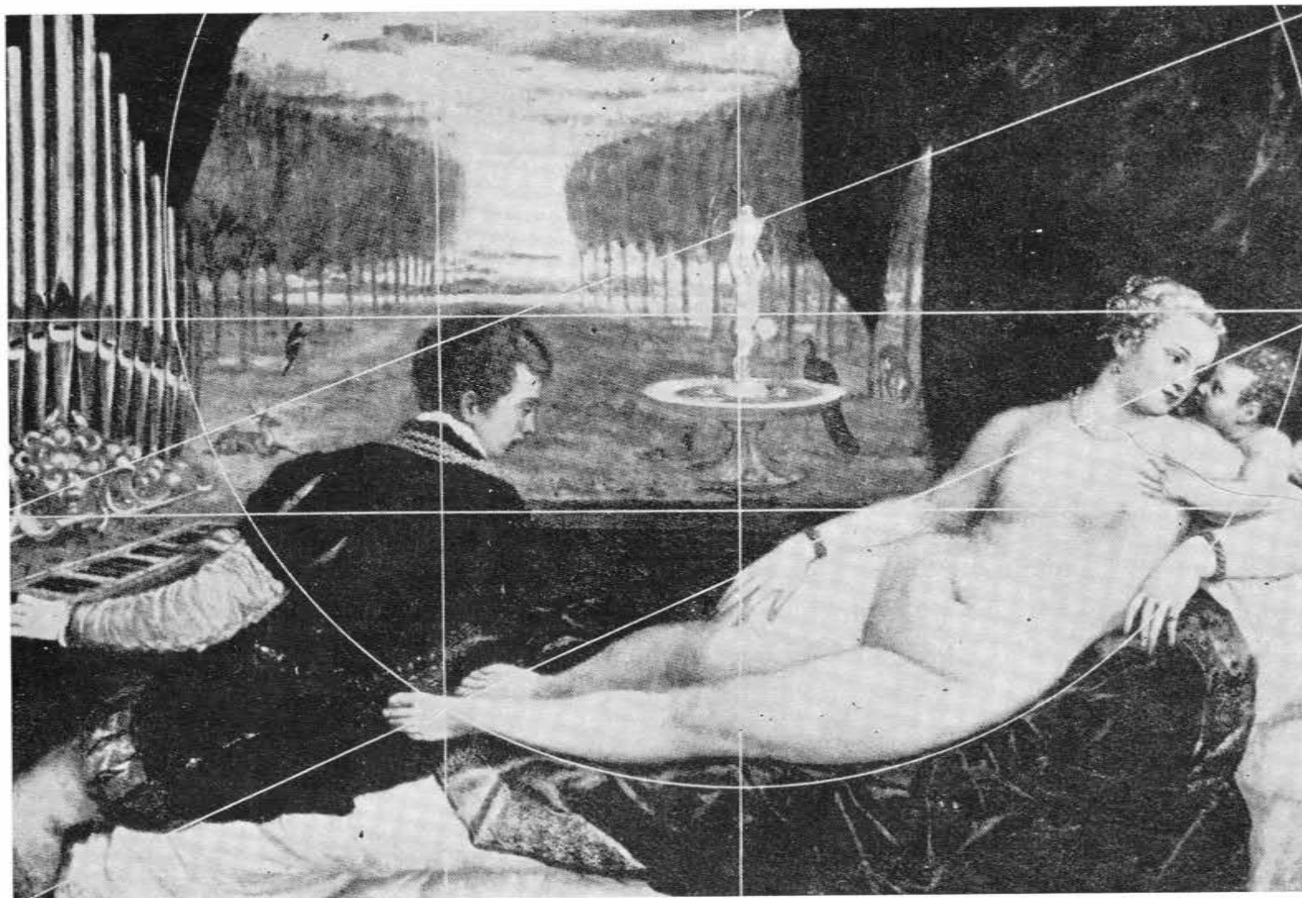


TIȚIAN: Bahus și Ariadna.
Raport 4/6/9. Bahus se află pe cezura 4 luată din stînga. Aceeași cezură, luată de sus, stabilește dimensiunile personajelor. Cezura verticală 6 asigură plasarea în spațiu a trunchiului copacului ; oblica ED, pornind de la cezura 6 de pe latura superioară și întîlnind colțul drept, de jos, al dreptunghiului, dă tirsul personajului din dreapta. Oblica FC pornind din vîrful cezurii 4 către colțul din stînga determină poziția piciorului Ariadnei și ritmul mișcării ; oblica BG, ce pleacă din colțul de sus, din dreapta, și întîlnește cezura 6, în stînga, îi imprimă lui Bahus elanul cu care se îndreaptă spre Ariadna, iar acesteia o mișcare plină de teamă (Londra, National Gallery, foto Anderson).

tician [33]. Mai mult, el folosește, fără a o explica, terminologia muzicală, extrasă din *Timeu* și care, prin Alberti, ajunsese la modă.

Este adevărat că acești termeni puteau fi întîlniți și la Vitruviu, pe care excelente

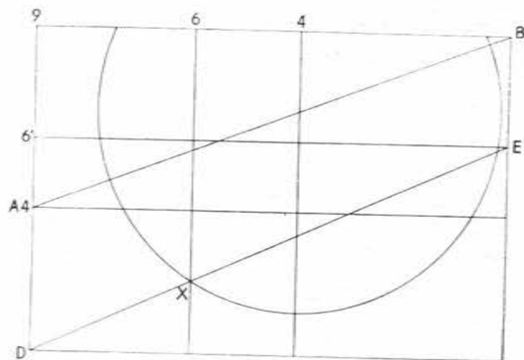
[33] Cartea I, cap. III, p. 33. Trimiterile sînt la ediția originală, Milano, 1584, dar mai există o ediție, bună, Milano, 1844.



TIȚIAN: Venus și organistul.
Dublă diapentă luată din dreapta, 4/6/9, și de jos, 4'/6'/9'. Cezura 4 dă axul fîntînii ; intersecția ei cu o oblică, AB, care unește cezura 4' cu unghiul din dreapta sus, fixează centrul cercului pe care se află Venus. Raza acestui cerc nu este luată la întîmplare ; ea este dată de distanța față de centru a punctului X, intersecție a cezurii 6 cu oblica DE care unește colțul de jos din stînga cu cezura 6'. Această oblică este și coarda arcului în care se înscrie Venus. (Madrid, Prado, foto Anderson).

ediții, bine adnotate, îi difuzaseră în tot timpul secolului al XVI-lea; dar ei aveau acolo o accepție foarte restrînsă, fiind folosiți doar pentru proporțiile corpului omenesc și pentru coloane. Tocmai în sensul în care scrie Lomazzo: « Proporția nu este altceva decît o consonanță și o corespondență a măsurilor părților între ele și cu întregul și această consonanță este numită de Vitruviu comodulație ». (I, IV, p. 35).

Dar Lomazzo se sprijină mai degrabă pe Alberti, care generalizase folosirea consonanțelor, și pe continuatorii acestuia, cum ar fi Serlio, atunci cînd scrie: « În proporțiile unei biserici arhitectul găsește consonanța diapason. . . » sau cînd vorbește de



desenele lui B. Peruzzi pentru cartea a V-a a lui S. Serilo (I, XXVIII, p. 97). Dar Lomazzo are în vedere mereu şi mai presus de orice pictura: « Atît de importantă este proporţia în lucruri încît fără ea nimic nu poate aduce delectare» (p. 32) şi « Vorbesc pentru aceia care necunoscînd virtutea proporţiei nu caută altceva decît o blestemată suprafaţă colorată, încîlcită, făcută în felul lor şi mîzgălesc astfel atîtea pînze şi ziduri prin lume care îi fac să rîdă pe cei ce se pricep sau mai degrabă îi întristează faptul că arta este aşa de rău tratată de nepricepuţi sau de ignoranţi.» (pag. 35).

Se poate uşor deduce din această explozie de mînie importanţa pe care o acorda Lomazzo ştiinţei proporţiilor, cazul pe care îl face de « cei care se pricep» — şi în acelaşi timp lipsa de claritate, imprecizia extremă a învăţăturii sale. Ne aflăm mai degrabă în faţa amintirii unei ştiinţe decît în faţa ştiinţei propriu-zise: începe decadenţa albertismului.

Academiile şi muzica

Pentru marii artişti ai celei de a doua jumătăţi a secolului al XVI-lea şi începutul celui de al XVII-lea, cunoaşterea proporţiilor muzicale este mai mult sau mai puţin clară, ele fiind folosite sporadic şi atunci numai procedeul în sine, detaşat de stilul a cărui emanaţie, al cărui aspect esenţial era.

În *Prezentarea Fecioarei la templu* (Veneţia, Madonna dell'Orto), Tintoretto a reluat emoţionanta idee a lui Tiţian: copila este înfăţişată singură pe scări; şi ca şi predecesorul său, a plasat-o în funcţie de proporţiile muzicale (în diviziunea 12 a raportului 9/12/16 luată în lăţime şi între limitele 9 şi 12 ale aceluiaşi raport în înălţime). Dar cît de diferite sînt cele două opere: un suflu de modernism face aici perspectiva să basculeze, accentuînd oblicele, impunînd umbre teatrale! Opera lui Tiţian era încă pur albertiană; aceasta nu mai este.

Tintoretto foloseşte de multe ori acest raport: de exemplu în *Hristos în Limb* (Veneţia, San Cassiano) şi *Şarpele de bronz* (Veneţia, San Rocco). Veronese preferă raportul 4/6/9 *(Pelerinii din Emaus*, Luvru); fără a avea îndrăzneala lui Tintoretto, el jonglează totuşi în compoziţiile sale cu diferitele sisteme liniare şi le îmbină cu dezinvoltură în acelaşi tablou. Asta înseamnă deja eclectism; îl vom întîlni într-adevăr la Academia din Bologna, pentru care eclectismul devenise regulă, o cunoaştere perfectă a tuturor mijloacelor de a realiza o compoziţie care erau la modă în acel timp; astfel *Sfîntul Rocco împărţind pomeni*, a lui Annibale Caracci (de la Dresda), compoziţie de mari dimensiuni, cu multe personaje, este ordonată în acelaşi timp pe armătura dreptunghiului, dar şi pe raportul 9/12/16.

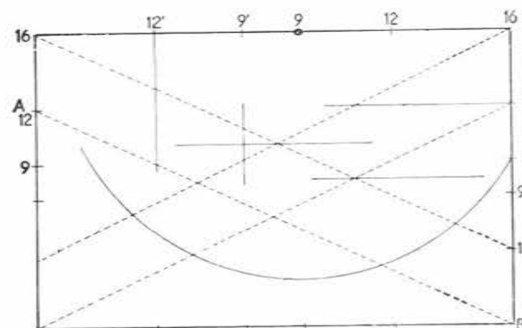
Poussin este un gînditor sau mai degrabă un pictor meditativ. Dar gîndirea lui este atît de imprecisă, cum bine a arătat Anthony Blunt [34], încît este greu să alcătuim din propriile consideraţii, răspîndite în întreaga lui corespondenţă, o nouă teorie asupra artei.

Poussin recurge rareori şi într-o manieră foarte personală la raporturile muzicale. El

[34] Sir Anthony Blunt, Teză prezentată de P. ALFASSA, *Bull. de la Société d'Histoire de l'art français*, 1933, p. 125.

GIORGIONE: Venus.

Această operă a avut o influență considerabilă asupra școlii venețiene. Ea se remarcă prin rigoare și simplitate. Raportul 9/12/16 este luat aici spre stînga și spre dreapta, pe fiecare latură a pînzei, cum făcuse și Mantegna în Parnasul, *ceea ce creează patru cezuri pe fiecare latură. Oblica ce pornește din punctul A și ajunge în colțul B formează coarda arcului ce antrenează corpul Venerei. (Muzeul din Dresda, foto Alinari).*



pare să fi transformat, spre a o putea folosi, o formulă ce i se părea prea complicată și să o fi redus la doi termeni. Raporturile 9/16 luate pornind din stînga, de exemplu, și 4/9, din dreapta, raporturi foarte apropiate unul de altul, erau preferate. Ținea mult la un lucru și anume acela de a face să conveargă un întreg fascicol de linii către un punct al tabloului, adesea indicat de perspectivă. În *Filistinii loviți de ciumă*

(Luvru), punctul de fugă, situat pe rabaterea micilor laturi ale dreptunghiului, împarte întreaga compoziție în sectoare convergente. De cele mai multe ori punctul este indicat pe raportul muzical, ca, de exemplu, în *Răpirea Sabinelor*, în care punctul de iradiere se află pe raportul 9/16 luat pe ambele dimensiuni. Acest punct, deplasat ușor spre stînga în pînza de la Luvru, aparține aceluiași raport, dar luat invers, deci spre dreapta, în *Răpirea Sabinelor* de la Richmond [35]; în ambele tablouri personajele răspund, după cum vom vedea, unui alt ritm.

Că Poussin cunoștea consonanțele muzicale se poate lesne dovedi analizîndu-i pictura, dar el însuși nu a vorbit de muzică decît pentru a lăuda, după Zarlino, modele antice [36]. Și acest fapt rezultă în mod cu totul indirect din conferințele Academiei regale de pictură și sculptură.

În 1669, Félibien publică conferințele ținute în 1667 [37]; bazîndu-se pe Poussin, el riscă în prefață o comparație între pictură și muzică: « Sufletul care iubește proporția și echilibrul se complace mai degrabă în sunetele instrumentelor și în accentele vocii în care numerele sînt întregi și unde există mai puțină disonanță. Tot astfel în pictură, a cărei întreagă frumusețe rezidă în simetrie și în frumoasa proporție. . . ». Consonanțe, echilibru, sunete în care numerele sînt întregi, proporție, iată cuvinte care au pentru noi un sens foarte exact, dar este puțin probabil că Félibien le-a înțeles întreaga lor valoare.

Ideea este reluată în anul următor de Le Brun (în relatarea lui Guillet de Saint-Georges [38]), care redă și mai vag gîndirea maestrului. « Domnul Le Brun face ca Academia să-și amintească, de asemenea, de o remarcă pe care o făcuse cîndva asupra întregii opere a d-lui Poussin. . . el spune că domnul Poussin, conformîndu-se proporției armonice pe care muzicienii o respectă în compozițiile lor, dorea ca în tablourile sale toate lucrurile să păstreze între ele acorduri reciproce și să concure la același scop. . . » Le Brun mai adaugă și propriile sale opinii privind modul în care aplica Poussin teoria manierelor (extrasă din faimoasa scrisoare către Chantelou) în tablourile sale *Rebecca* și *Filistinii;* el ține la paternitatea acestor afirmații și îi reproșează, nu fără răutate, lui Félibien faptul de a fi « azvîrlit această remarcă în prefața la conferințele tipărite în volum, în 1669, fără să-i fi specificat sursa, ca și cum i-ar fi fost teamă că citează un nume obscur și nedemn de a figura în prefață ». În realitate, lăsînd la o parte acele considerații asupra manierelor, mai degrabă Le Brun este cel care a împrumutat de la Félibien: Félibien îl cunoscuse bine pe Poussin și pregătea acea încîntătoare *Viață* a marelui pictor pe care a publicat-o în 1685 [39]. « Parcă îl văd și acum », va spune el; iar mai departe: « Eram încă la Roma cînd i-a venit în minte (schița Rebeccăi) », adică în 1648.

Cincizeci de ani mai tîrziu, Coypel mai vorbește pe larg, în *Discursurile* [40] sale, despre muzică și nu fără un anumit farmec. El face fine observații asupra rolului disonanțelor [41], dar comparația cu pictura este

---

[35] Astăzi, la Metropolitan Museum, New York.

[36] Scrisoare către Chantelou, 24 noiembrie 1647.

[37] *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année* 1667 (de Félibien), Paris, 1669.

[38] Paris, Școala de Bele Arte, mss. 138; și FONTAINE, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, f.d. p. 117.

[39] Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres . . .*, Paris, 1666—1685, partea a IV-a, p. 318 și p. 342.

[40] Antoine COYPEL, 1661—1722, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1721.

[41] *Op. cit.*, p. 10: « Acordurile perfecte din muzică trebuie să existe într-un tablou prin simpatia perfectă a culorilor; iar un pictor mare trebuie să se servească la fel de bine ca și muzicianul de disonanțe, care sînt reprezentate în cazul lui de puternicele opoziții de clarobscur și de colorit, și, pentru a-și înviora din cînd în cînd lucrarea, să o umple cu o varietate agreabilă care încîntă, uimește și surprinde spectatorul. »

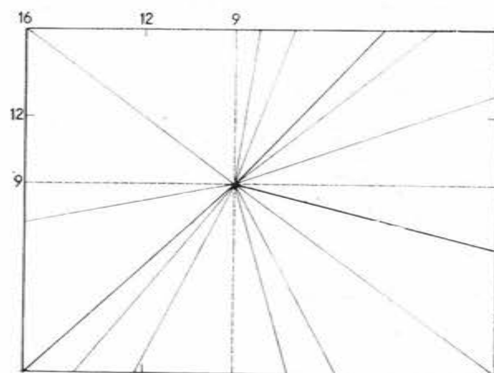


POUSSIN: Răpirea Sabinelor.
Se pare că lui Poussin îi place să confirme importanța unui punct făcînd din el punctul de fugă al perspectivei, luat fie pe raportul de aur, fie pe o altă măsură. Aici raportul 9/16 este stabilit pe ambele dimensiuni. (Paris, Luvru, foto Giraudon).

situată deja în alt plan: Coypel nu mai consideră proporțiile drept baza comună a celor două arte, ci se mulțumește cu o imagine în întregime literară, asemenea aceleia potrivit căreia cuvintele « colorat », « în semitentă » etc. pot fi folosite pentru a califica execuția unor bucăți muzicale [42].

Astfel ia practic sfîrșit rolul consonanțelor muzicale în pictură. Ele vor mai acționa mult timp în arhitectură, unde cel

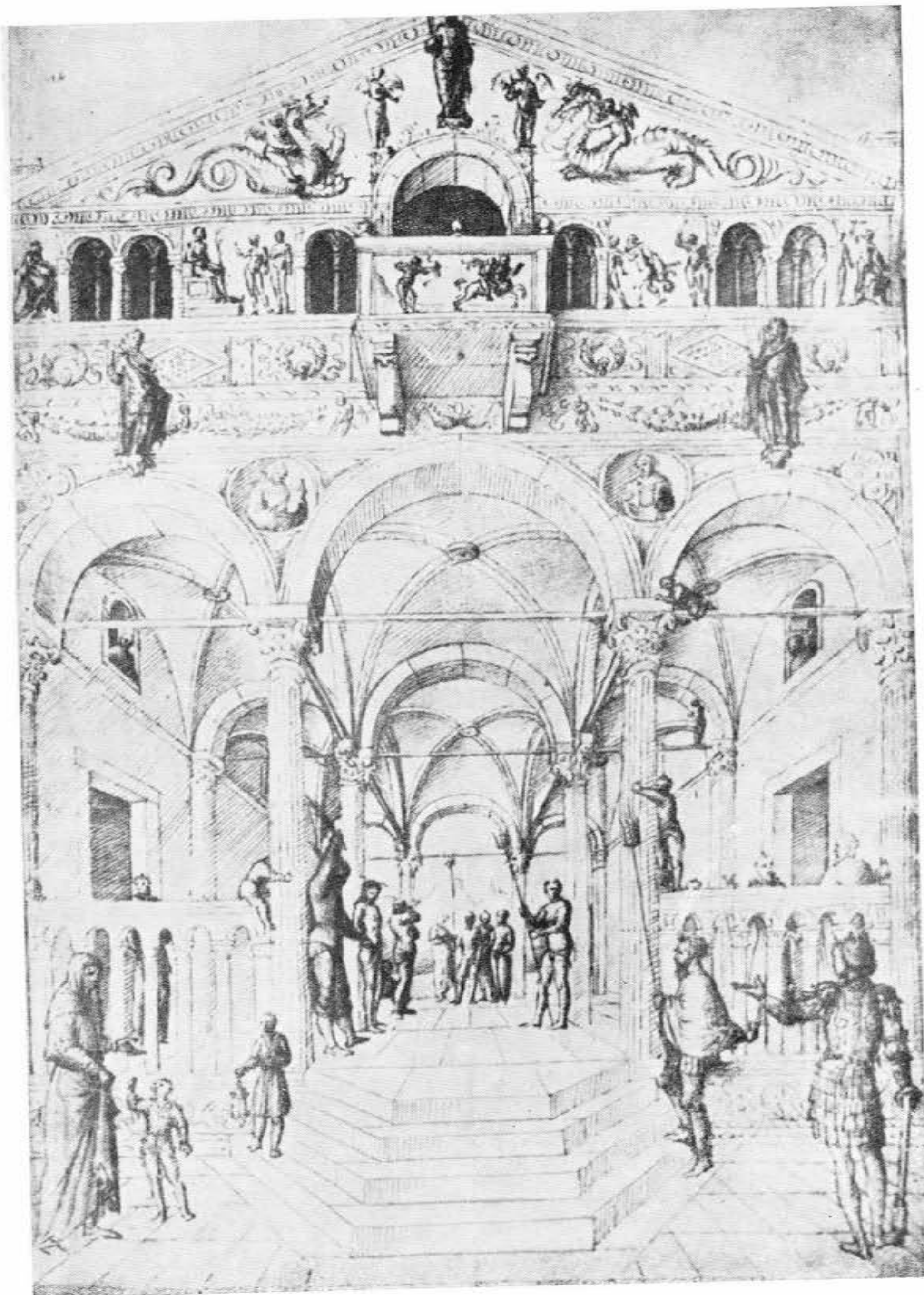
[42] « Pictorul, asemenea muzicianului, nu are și el acutele și alto-urile, baritonii și bașii săi grație gradațiilor de deschis și închis și nuanțelor de culoare ? » *(Op. cit.)*.



puţin îşi vor mai păstra prestigiul. Marea ceartă dintre Blondel şi Perrault se duce chiar asupra valorii şi raţiunii folosirii lor. Un ultim şi întîrziat ecou al acestei dispute, care tulburase atît de mult Academia de arhitectură, îl vom întîlni în interesantul *Tratat despre frumosul esenţial*, al lui Briseux [43], partizan fanatic al lui Blondel, care reia întreaga istorie a consonanţelor de la Vitruviu şi pînă la Alberti. Dimpotrivă, Perrault susţinea « că proporţiile nu sînt ceva natural, căci ele au fost stabilite printr-un consens al arhitecţilor care au imitat lucrările unora şi ale altora. . . Aceste proporţii pot fi înlocuite cu altele; totul depinde de gust, de experienţă, de inteligenţă » [44].

Există în aceste cuvinte un accent foarte modern sau, mai simplu spus, un suflu de bun simţ. Consonanţele muzicale reprezentau o idee a Renaşterii umaniste care vedea în ele posibilitatea de a unifica şi raţionaliza artele; dar acum ele nu sînt decît un fapt de autoritate, acceptat orbeşte, fără vreo valoare pentru inteligenţă.

[43] C.E. BRISEUX, *Traité du Beau essentiel dans les arts . . .*, Paris, 1752.
[44] Citat de BRISEUX, *op. cit.*, prefaţa.



Jacopo BELLINI:
Pagină de album.
Tirantul orizontal împarte desenul în două: punctul în care se încrucișează diagonalele dreptunghiului de jos va fi punctul de fugă al întregii arhitecturi. (Paris, Luvru, Cabinetul de desene).

5

„Geometria" după evul mediu

Am lăsat deoparte, în plin ev mediu, geometria sub diferitele ei aspecte și aplicarea în pictură, cu ajutorul riglei și compasului, a traseelor, pentru a urmări inovația umaniștilor florentini pînă la ultimele sale consecințe. Dar nu trebuie să uităm că înșiși pictorii care adoptaseră albertismul cu entuziasm, chiar cei asupra cărora ritmul impar și echilibrul creat de raporturile muzicale exercita o adevărată seducție au continuat să se servească de elementele simple regulate, perfecte, pe care li le propunea geometria.

Perspectiva ca geometrie

Există o disciplină, în conexiune cu pictura și care utilizează cu îndemînare datele geometriei: perspectiva. Am mai spus cîte ceva despre ea în expunerea noastră, dar să ne oprim acum puțin asupra ei. Perspectiva numită « rațională », pe care o opunem aici perspectivelor expresive, se poate să fi fost cunoscută în antichitate [1], dar între timp a fost dată uitării; ea va fi regăsită în același timp în nord și în sud, între 1415 și 1430; în nord în mod empiric, odată cu frații Van Eyck; în sud, matematic, la Florența.

Perspectivei fantastice și încîntătoare din *Très riches heures*, multiplelor ei puncte de fugă, le urmează perspectiva impecabilă din *Heures de Turin*. În *Fecioara* de Van Eyck, de la Luvru, în dublul portret de la Londra (1426—1434), punctul de fugă se află situat la înălțimea capetelor, dar solul este în continuare destul de ridicat, spațiul fiind încă foarte vast și văzut ca într-o oglindă bombată. Miniatura timpului trezise gustul pentru microcosmos, iar perspectiva exactă avea să susțină concurența perspectivelor fanteziste, mai suple, cu infinite posibilități.

Van Eyck are un ochi excelent; la Florența, în schimb, domină rațiunea. Sînt realizate epure de perspectivă plecînd de la *Optica* lui Euclid și de la lucrările matematicienilor din evul mediu, Grossetête, Bacon, la care artiștii din nord nu s-au gîndit niciodată să apeleze. Brunelleschi este primul care dă lecții de perspectivă matematică; i-o transmite lui Masaccio (care moare în 1427) și lui Donatello (basoreliefurile de la Siena, 1428); către 1435, după Ghiberti, o folosesc toți, chiar Fra Angelico, și atunci ea dobîndește prima consacrare scrisă, *Della pittura*, a lui Alberti. Perspectiva nu ocupă aici decît un capitol; dar după studiile aprofundate ale lui Paolo Uccello și Piero della Francesca, va deveni unicul subiect al lucrării, în manuscris, *De*

[1] EUCLID, care rezumă uneori cunoștințe mult anterioare, vorbește de piramida vizuală și de unghiurile optice; dar aceste noțiuni nu pătrunseseră niciodată în lumea picturii.



Xilografie lombardă din secolul al XV-lea. *(Paris, École des Beaux-Arts, foto Seuil).*

prospettiva pingendi, aparţinînd acestuia din urmă.

Perspectiva însă nu este numai o construcţie a spaţiului, ea putînd crea o iluzie sau ţine foarte bine loc de compoziţie geometrică. Ea constituie adesea o sursă de iluzionare pentru pictorii din nord, care recurg la posibilităţile sale de evocare aproape magice.

Dimpotrivă, perspectiva « italiană » este mai liniară, mai abstractă, strînge formele într-o reţea de linii drepte ce se adună într-un punct asemeni firelor unei pînze de păianjen. Bogăţia decorativă a acestei reţele i-a frapat desigur pe artişti (este de prisos să insistăm asupra decalajelor cu multiplele lor romburi); o sumedenie de combinaţii neobişnuite le puteau fi sugerate — unii artişti din vremea noastră, mai superficiali, ar fi folosit această plasă neobişnuită şi ar fi obţinut din aceasta ceva original; dar artiştii din secolul al XV-lea erau gravi, ei ar fi dispreţuit ceea ce nouă ni se pare « nostim » sau « amuzant », şi liniile în fascicol ale perspectivei au servit, în mîinile lor, mai degrabă compoziţiei decît decorării.

În albumele cu desene ale lui Jacopo Bellini, de la British Museum şi Luvru, albume realizate după anul 1450, punctul de fugă este central, liniile de fugă coincid cu diagonalele şi pe ele se axează întreaga compoziţie. Mai multă virtuozitate întîlnim la Leonardo da Vinci, căci perspectiva îl pasionează, ca tot ceea ce face apel la inteligenţă; desenul pentru o *Adoraţie a păstorilor* de la Uffizi este brăzdat de fascicole de linii care construiesc perspectiva priveliştii unde sînt grupate personajele; este evident faptul că aceste linii influenţează compoziţia, că Leonardo nu mai poate face abstracţie de ele. La Florenţa, patrie a noilor studii ce se întreprind, exemplele abundă. În operele lui Paolo Uccello, punctul de fugă este situat încă în centru, iar perspectiva coincide cu compoziţia geometrică (vezi *Sfîntul Gheorghe răpunînd balaurul*, sau cele trei *Bătălii); am* văzut că la fel stăteau lucrurile şi la Piero della Francesca: punctul de fugă cade pe marea cezură a compoziţiei, iar perspectiva accentuează, confirmă intenţiile abstracte ale artistului.

Vom încheia aceste remarci amintind frumosul *tondo* al lui Botticini, care fixează punctul de fugă în centrul cercului, ca în butucul unei roţi.

Perspectiva devine astfel, prin multiplele ei aplicaţii, sinonimă cu geometria; şi dacă Albrecht Dürer va merge, pentru ea, la Bologna, curiozitatea lui este explicabilă; studierea acestei ştiinţe, care atrăgea după sine şi studierea geometriei, îi dezvăluie artistului un întreg univers.

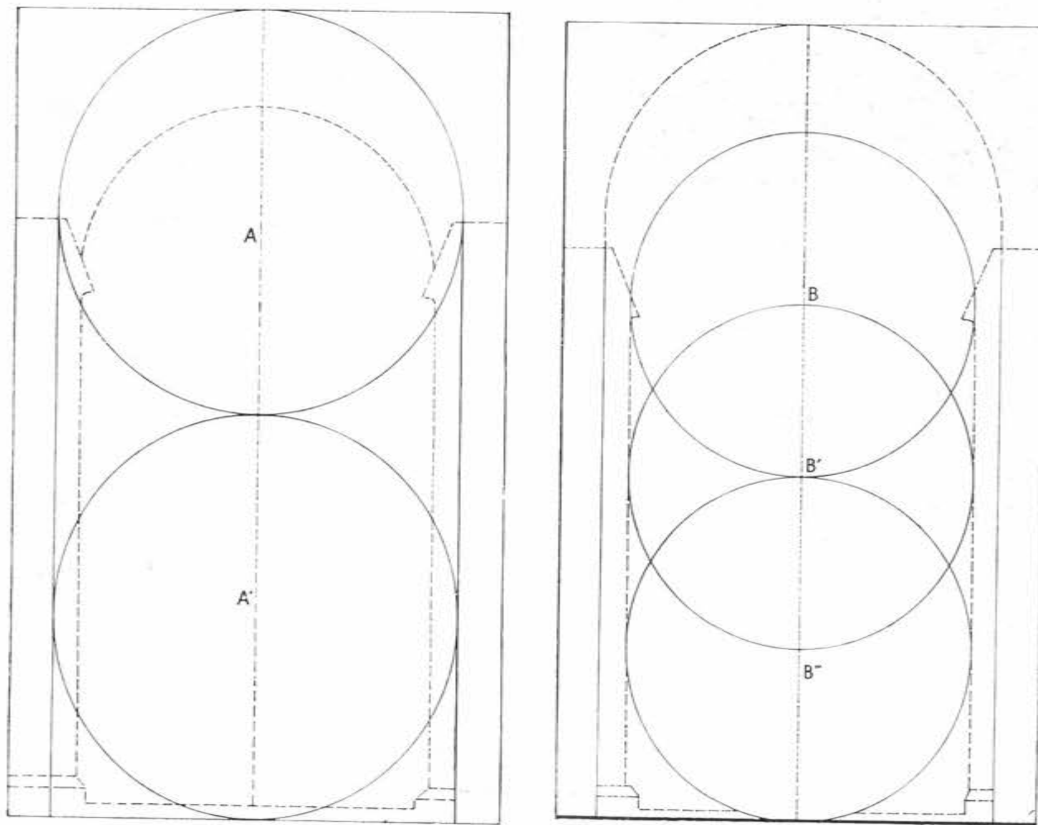
Geometria Renașterii

În evul mediu « geometria » unei opere de artă, tablou, basorelief sau pagină de manuscris, se reducea îndeosebi la folosirea ca armătură, cadru interior, a poligoanelor regulate: figuri adesea destul de complicate, cu cîte cinci, șase sau opt laturi, fără a uita figurile duble care formau pentagoane și hexagoane înstelate. Jocul lor savant corespundea perfect gustului gotic, iar faptul că aceste combinații au fost neglijate, în epoca Renașterii, în folosul traseelor mai simple, nu trebuie să ne surprindă.

Cercul este una din figurile cele mai gustate de arhitecții din Quattrocento. Puritatea, simplitatea, simbolismul pe care îl comportă, toate acestea fac din el desenul preferat pentru planurile bisericilor, ornamentele frontoanelor etc.

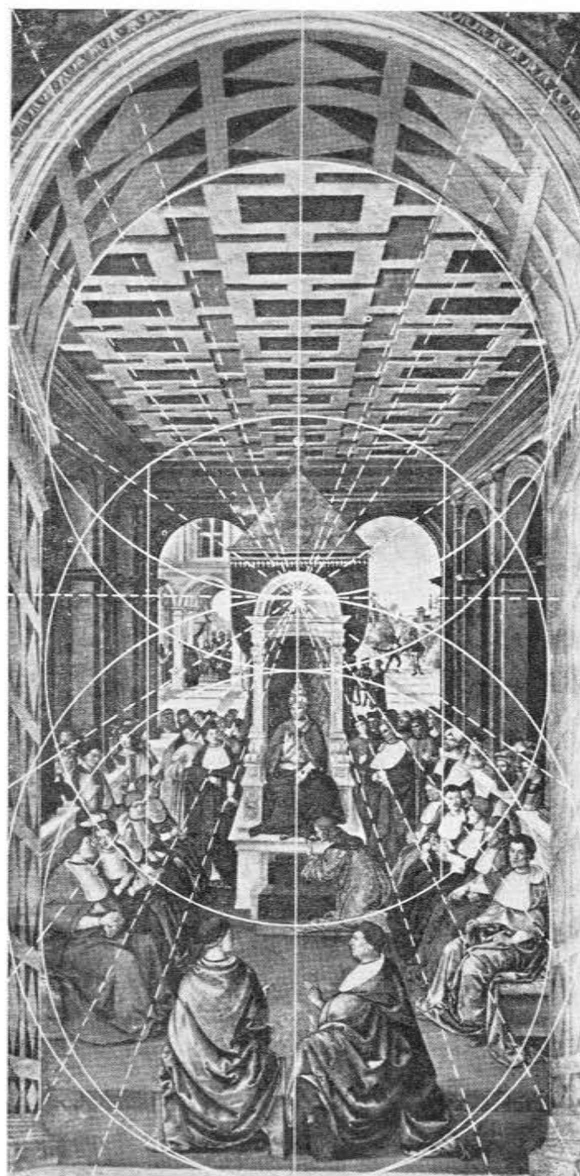
Frescele lui Pinturicchio de la Biblioteca din Siena, consacrate *Vieții lui Enea Silvio*, devenit papă sub numele de Pius al II-lea,

PINTURICCHIO: Viața lui Enea Silvio Piccolomini. *(Biblioteca din Siena, foto Anderson). Aceste compoziții sînt organizate simultan pe două serii de cercuri și dreptunghiuri. Să considerăm A și A' cercurile mari luate în arcul exterior, iar B, B' și B'' în arcul interior.*





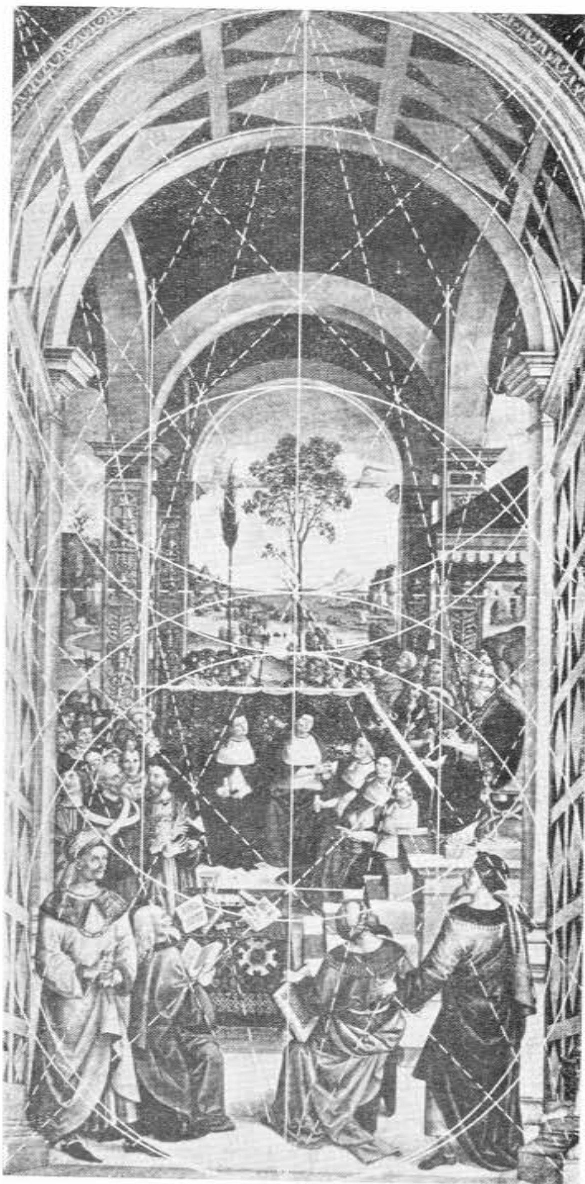
Scena a III-a: Enea în fața împăratului.
Fascicolele de diagonale și de oblice distribuie în triunghiuri personajele din prim plan ; partea de sus a cercului B'' dă baza monumentului ; centrul lui A se află în vîrful arhitecturii ale cărei linii sînt trasate pe armătura dreptunghiului.



Scena a IV-a: Enea în fața papei Eugen.
Aceleași cercuri, aceeași perspectivă. Direcția grinzilor plafonului este paralelă cu cea a șirurilor de cardinali. Partea de jos este organizată pe cercurile B' și B'', iar deschiderea din fundal pe dreptunghi.



Scena a V-a: Căsătoria împăratului.
Personajele sînt circumscrise de cercul B'' ; în spațiul de întretăiere al celor două cercuri B' și B'' se află un mic cerc a cărui rază este de două ori mai mică ; soclul coloanei se găsește în centrul acestui mic cerc. Arborii sînt construiți pe dreptunghi.



Scena a VIII-a: Dieta de la Mantova.
Aici un mic cerc, luat la intersecția dintre cercul A și cercul B', stabilește arcada arhitecturii. Baldachinul, cortina și lărgimea deschiderii sînt construite pe dreptunghi.

vor constitui pentru noi un exemplu de construire a unui întreg ansamblu pe cercuri, ceea ce nu împiedică ca și armătura dreptunghiului să fie și ea folosită. Falsa arcadă care încadrează fiecare scenă dă dimensiunea a două serii de cercuri, după cum se ia ca măsură arcul exterior sau arcul interior. Pe arcul mare, se trasează două cercuri egale, care se ating chiar în punctul de fugă al perspectivei, iar pe arcul mic, două cercuri mai mici, un al treila, de aceeași rază, avînd centrul în punctul de tangență. Curbura acestor cercuri sau punctele lor de intersecție stabilesc în mod vizibil arhitectura și grupurile din fiecare scenă.

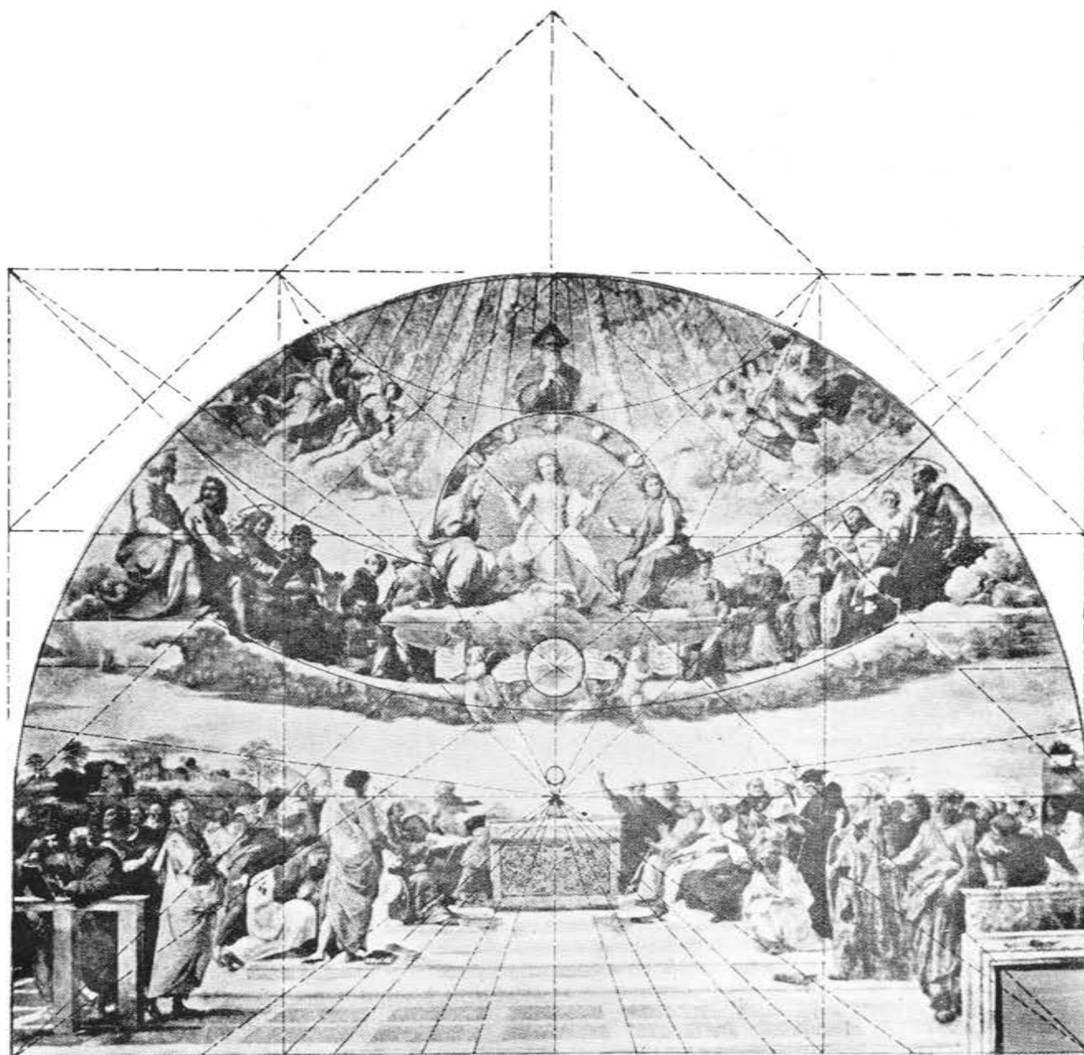
Trebuie remarcat faptul că Pinturicchio, cu un traseu și mai simplu, compune întocmai ca artiștii din evul mediu. Așa cum maestrul *Psaltirii Blanchei de Castilia* a știut să construiască, folosind aceeași schemă (un octogon într-un cerc), treizeci și două de scene diferite fără a părea cîtuși de puțin stingherit, Pinturicchio își compune și el cele zece fresce după aceeași schemă de cercuri, și chiar dacă ar fi avut de făcut treizeci cu siguranță că nu s-ar fi simțit stînjenit. Geometria, așa cum era ea înțeleasă în evul mediu, în ciuda rigidității sale, nu frîna imaginația. Pinturicchio este un artist ce ține de trecut. Descoperirile din timpul său nu îi sînt străine, perspectiva sa este corectă, personajele bine plasate în spațiu, dar estetica lui aparține unei alte epoci. El se supune mult mai riguros decît contemporanii săi acelei discipline ce părea suplă în evul mediu, dar care va deveni din ce în ce mai greu de suportat și de care artiștii vor încerca mereu să se elibereze.

Rafael, care cunoștea bine aceste fresce și la care poate chiar colaborase, le-a contemplat îndelung compoziția. El iubea simplitatea; spiritul său de mare limpiditate nu căuta misterul și de aceea nu trebuie să ne surprindă predilecția pe care o avea pentru figura simplă și perfectă. În afara *tondo*-ului, formă veche pe care a reluat-o în mod fericit, el a înscris cu plăcere unul sau chiar mai multe cercuri în spațiul dreptunghiular al *Madonelor* sale, care le urmează conturul. Și alte subiecte sînt tratate după aceeași schemă. *Madona din Bridgewater* este dispusă într-un singur cerc, ca și *Coborîrea în mormînt*, de la Roma. Două cercuri egale care se întretaie servesc drept cadru interior pentru *Fecioara între sf. Ioan Botezătorul și sf. Nicolae* (Londra), ca și pentru *Logodna Fecioarei* (Milano), *Răstignirea* (Londra) sau *Triumful Galateei*. În sfîrșit, mai întîlnim două cercuri concentrice *(Fecioara cu sticletele)* sau trei cercuri *(Frumoasa grădinăreasă*, de la Luvru, sau *Madona din Foligno)*. Marea frescă *Disputa sfintei Taine* este ordonată pe arcuri de cerc al căror centru se află foarte sus, în afara limitelor operei; dispunere întru totul excepțională care face ca întreaga compoziție să tindă spre cer.

Schimbarea la față, de la Vatican, pare, în ciuda simetriei sale, o operă mai complexă; și totuși o examinare atentă învederează faptul că toate detaliile sale sînt ordonate de o riguroasă construcție pe cercuri. Dualitatea relativă a subiectului i-a surprins pe unii comentatori, dar unitatea profundă a operei este dată tocmai de această compoziție în care trei cercuri se îmbină strîns între ele [2].

Cercul nu va mai fi niciodată folosit cu fidelitatea cu care o evidențiază opera lui Pinturicchio și Rafael. Dar îl regăsim frecvent în compozițiile a căror parte superioară se află în plin cintru. Foarte rar se întîmplă ca acest semicerc să nu se continue în tablou și să nu fie acolo repetat o dată sau de două ori. Este îndeosebi cazul *Înălțării Fecioarei* de Tițian (biserica Santa Madona Gloriosa dei Frari, Veneția) și a *Coborîrii sfîntului Duh* a aceluiași pictor de la Salute (vezi, de asemenea, *Martiriul sf. Justina* de Veronese). Exemplele

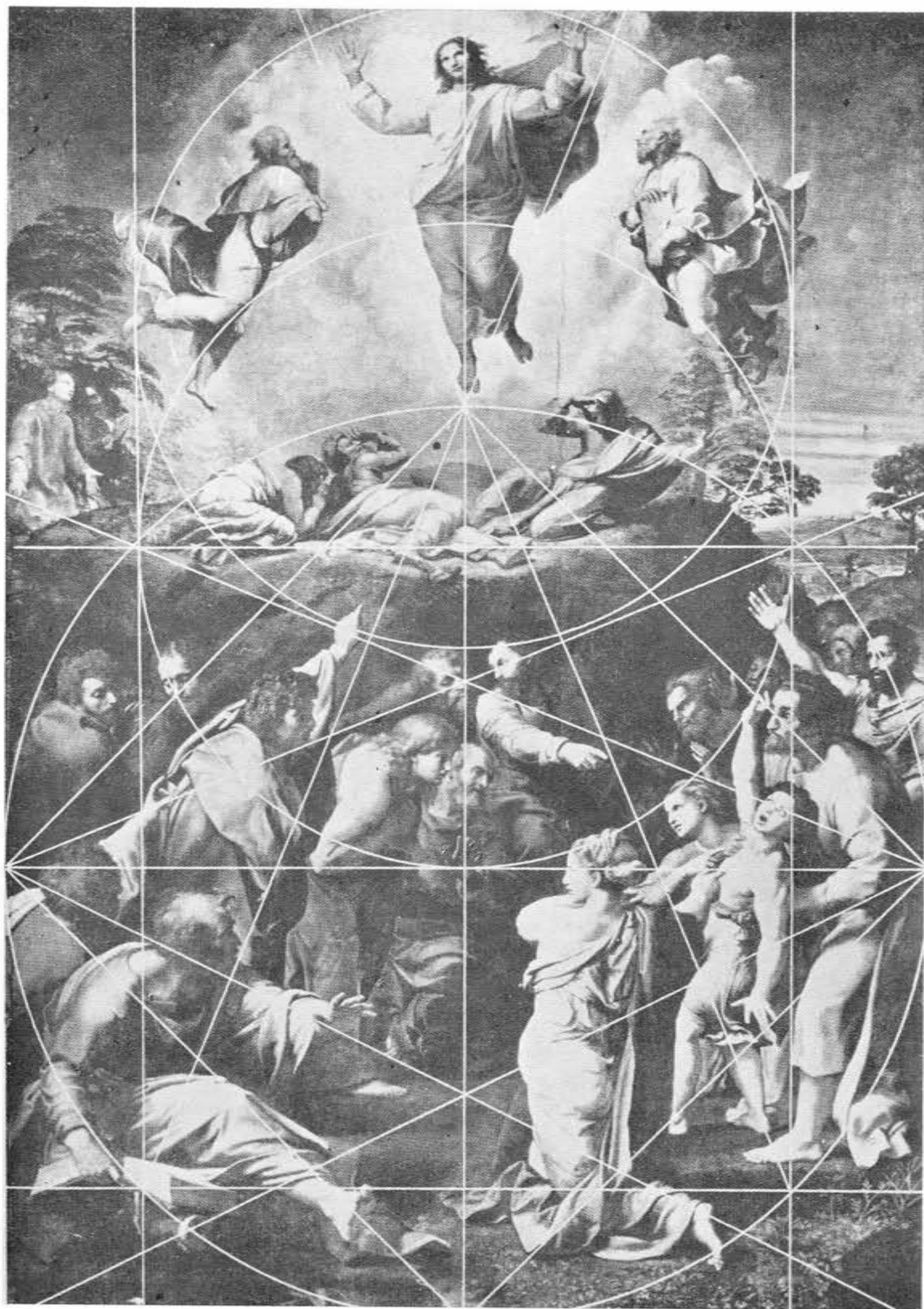
[2] Există (la British Museum) un desen conform cu partea de sus a acestei compoziții și care îi explicitează traseele; mult timp s-a crezut că ar fi al lui Rafael, astăzi însă este atribuit lui Vasari.



RAFAEL: Disputa Sfintei Taine.
Compoziția pe diatesaron (raportul laturii mici pe cea mare: 3/4). Încrucișarea axului vertical cu cele două orizontale dă în partea de jos punctul de fugă al perspectivei, iar în cea de sus centrul cercului din spatele lui Hristos. Înălțimea unei a patra benzi orizontale, repetată înspre partea de sus a tabloului, definește pe axul median centrul tuturor cercurilor care ordonează zona superioară a frescei.

s-ar putea înmulți; lăsînd însă la o parte forma particulară a cadrului, în care se impune cercul, acesta din urmă a fost folosit în toate epocile.

Uneori pictorii și-au ales un arc deschis, sau alte figuri simple, ca triunghiul și pătratul. Este momentul să cităm un text foarte ciudat al lui Lomazzo: « În primul



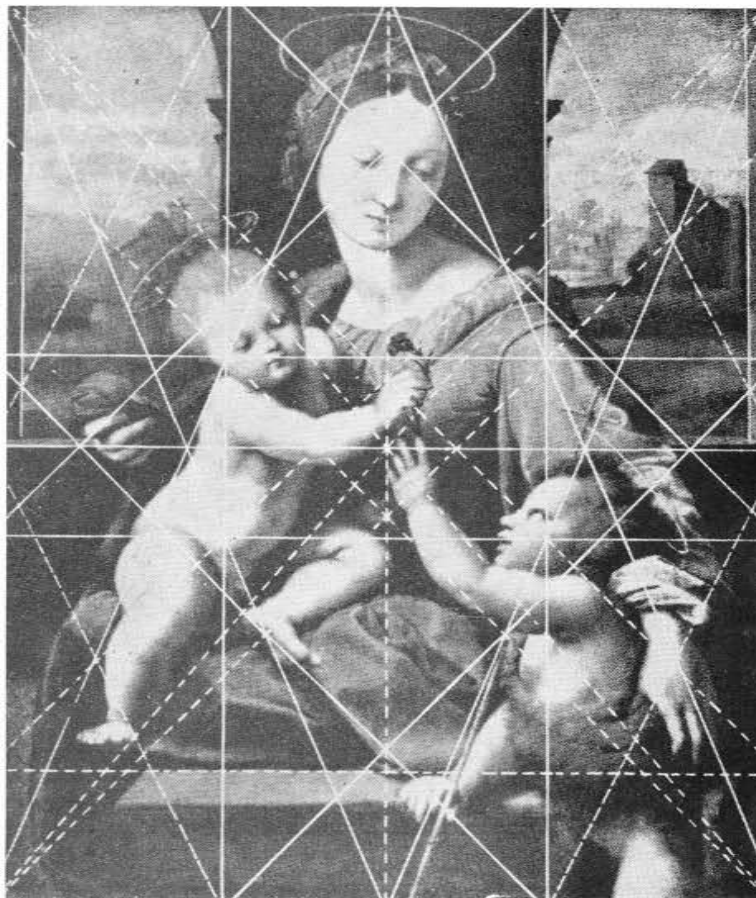
RAFAEL: Schimbarea la față. *Compoziție pe cercuri. Într-un cerc mare, tangent în partea de jos la laturile tabloului, sînt înscrise două pătrate formînd un octogon, ale cărui diagonale repartizează personajele din partea inferioară. Deasupra se găsesc două cercuri mai mici, al căror diametru este egal cu latura acestor pătrate înscrise; micul cerc de sus este tangent la latura superioară a tabloului, iar al doilea este centrat pe latura superioară a pătratului « orizontal ». Fiecare personaj, în ciuda mișcărilor dezinvolte, se plasează cu o rigoare perfectă în această geometrie. (Roma, Vatican, foto Anderson).*

rînd se cuvine să indicăm punctul din care derivă toate liniile care pleacă din diferite locuri ale circumferinței; la fel în triunghi, pătrat, cerc și toate celelalte forme... În triunghi, care are trei laturi, figurile așezate pe fiecare din aceste laturi trebuie să privească spre același punct; tot așa și în cazul pătratului, al cercului, figurile pe care vrem să le facem în jurul lor privesc toate spre acest punct, element esențial, subiect principal din care derivă celelalte părți» [3].

Alteori pictorul se va mai servi și de romburi sau de jocul oblicelor plecînd de la laturi împărțite în șase sau nouă, care ne amintesc de diviziunile muzicale. Este ceea ce întîlnim la un artist izolat, un arhaizant, influențat poate chiar mai mult decît se crede de anumite curente din Italia. Este vorba de Bruegel cel Bătrîn.

Poate că este bine să amintim aici că noi studiem fiecare operă fără o idee preconcepută, fără a căuta să găsim în ea cutare sau cutare din principiile de compoziție care fac parte dintr-un plan prestabilit, lăsîndu-ne conduși, numai cînd aceasta este posibil, de documentele sau scrierile timpului. În cazul lui Bruegel, vom prezenta aici rezultatul cercetării noastre și nu vom pretinde, printr-o logică forțată, să stabilim vreo legătură între maniera sa de a lucra și alte procedee analoage.

Am remarcat în multe din tablourile lui Bruegel diviziuni pe verticală și orizontală, în nouă părți: *Jocuri de copii, Margareta nebuna, Vînători în zăpadă, Uciderea pruncilor, Orbii* etc. Bineînțeles aceste nouă părți nu sînt toate în mod limpede indicate; unele opere vor avea șase cezuri, altele cinci sau patru; dar aceste cezuri vor fi plasate pe schema diviziunii în nouă, luată pe cele două dimensiuni. Cum compozițiile sale tind adesea spre microcosmos și, cum trama lor este foarte concisă, Bruegel creează ritmul cu ajutorul oblicelor bazîndu-se pe cele nouă diviziuni ale celor patru laturi. Și ca să fiu mai exact, voi spune că el face o selecție între aceste nouă puncte; alege, de asemenea, unghiul oblicelor; dar, odată făcută această alegere, ea pare să fie respectată în întreaga operă. În sfîrșit, el se folosește și de perspectivă. *Jocuri de*



RAFAEL: Fecioara, pruncul și sfîntul Ioan.
Nici una dintre Madonele lui Rafael nu se înscrie în cerc; aceasta este construită pe rabaterea pătratelor cu folosirea unor posibilități pe care le creează această schemă: de exemplu, proiecțiile orizontale ale colțurilor micului pătrat, ce taie diagonalele pătratului rabătute, determină arhitectura din spatele Fecioarei. (Londra, National Gallery, foto Anderson).

[3] *Op. cit.*, cartea VI, cap. 2, p. 283.

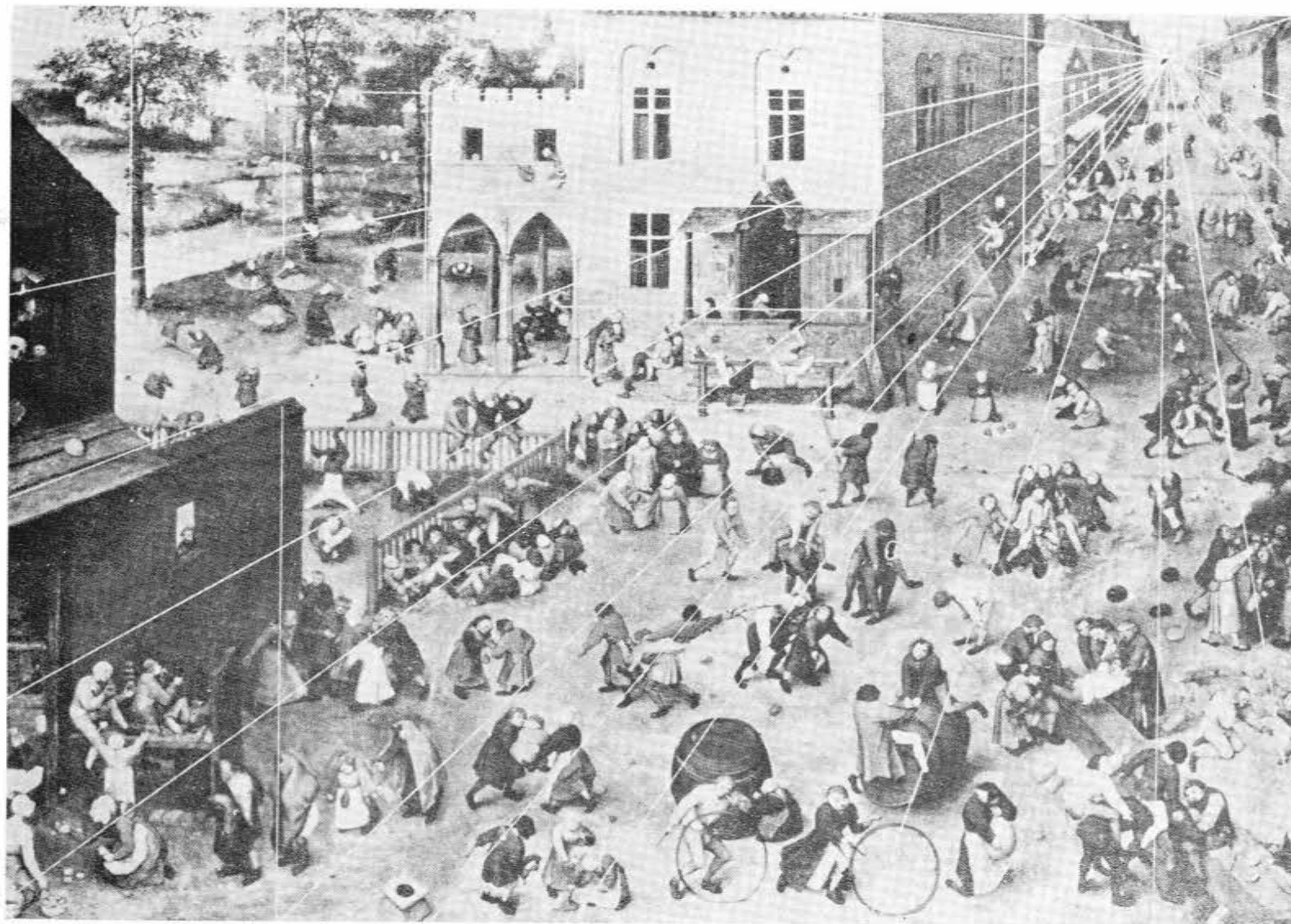
copii (Muzeul din Viena) este în întregime construit cu ajutorul diviziunii în nouă și a perspectivei.

Bruegel recurge, de asemenea, la semicercuri: În *Prăbușirea îngerilor răzvrătiți* (muzeul din Bruxelles) paradisul este indicat doar printr-un semicerc; alte patru ritmează lupta. În *Purtarea crucii* (muzeul din Viena), două semicercuri, unul sus plasat pe diviziunea 3 luată la stînga, altul jos, pe aceeași diviziune, luată la dreapta, echilibrează compoziția; un al treilea, mai mare, include în el mulțimea, avîndu-l pe Hristos în mijloc.

Operele lui Bruegel prezintă deci o dispunere întrucîtva ieșită din comun: cezurile verticale și orizontale și diagonalele, care constituie armătura dreptunghiului, nu ar

BRUEGEL: Orbii.
În tablourile lui Bruegel, ritmul este întotdeauna foarte strict. Un joc de oblice paralele leagă între ele anumite diviziuni în 9 ale laturilor pînzei; alte rețele de oblice se înclină în sensuri diferite și formează fiecare cu primele un unghi constant; aceste unghiuri conferă fiecărui tablou un ritm propriu. (Muzeul din Neapole, fo:o Anderson).





BRUEGEL: Jocuri de copii.
Miniaturiștii răspîndiseră gustul pentru microcosmos, pentru perspectiva în zbor de pasăre. Perspectiva ridicată pînă în partea superioară a paginii îi oferea artistului o mare suprafață în care putea înscrie o mulțime de obiecte. Suprafața acestui tablou este divizată de 9 cezuri luate în ambele sensuri ; se stabilesc astfel verticalele și orizontalele arhitecturii ; din aceleași diviziuni în 9 pleacă o întreagă rețea de drepte care determină perspectiva. (Muzeul din Viena).

fi dat decît patru, șase sau douăsprezece diviziuni, dar niciodată nouă. Știm că Bruegel a făcut o călătorie în Italia (1553 ?) și a adus de acolo niște desene admirabile. Diviziunea în nouă părți, pe care pare să o prefere, este o amintire sau o interpretare a raporturilor muzicale ?

Armătura dreptunghiului

Liniile care se întretaie în tablou plecînd din colțurile și din diviziunile simple ale laturilor constituie ceea ce am numit armătura figurii geometrice formată în și de

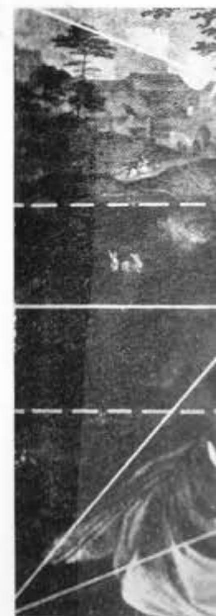
către tablou. Cuvîntul armătură poate evoca orice suport, ca, de exemplu, ramele metalice ale vitraliilor; avînd în vedere slăbiciunea pictorilor pentru comparațiile muzicale, noi am propus armătura unui ton, care este de natură să ne traducă bine gîndul și să pună accentul pe necesitatea impersonală, obiectivă, a acestui cadru interior, determinat de forma însăși și nu de alegerea artistului. Acesta, ascultînd de estetica sa, poate să-și regleze opera recurgînd la consonanțele muzicale sau la proporția de aur, să înscrie curbe deschise sau închise; armătura, din contră, îi este dată; el o va folosi într-o măsură mai mare sau mai mică, dar nu va putea face total abstracție de ea.

Am dat, în cap. II, un exemplu din arta evului mediu, arătînd că armătura marelui dreptunghi care închide în el cele nouă părți ale *retablului* din Beaune și pătratele care îi sînt înscrise oferă o explicație valabilă și foarte simplă pentru acest ansamblu complex în care critica a vrut să vadă atîtea intenții subtile. Am putea da și alte exemple, din toate epocile; trebuie să remarcăm însă că artiștii cei mai independenți față de teorii sînt tocmai aceia care au revenit în modul cel mai fidel la aceste imperative ale formei.

Dintre acești artiști, cel mai bun exemplu îl constituie Tițian, mare cunoscător al consonanțelor muzicale, după cum o știm, dar atît de independent încît domină principiile și modele din vremea sa. Unele dintre cele mai frumoase opere ale sale sînt compuse numai pe armătura dreptunghiului. Chiar și *Concertul cîmpenesc* al lui Giorgione este organizat pe diviziunea laturilor în șase și pe diagonale. *Amorul sacru și amorul profan*, această operă atît de perfectă și de simplă, este compusă pe diviziunea în doi și în trei. Alături de ea, mai putem cita, între altele, *Fecioara cu iepurele*, *Coborîrea în mormînt*, *Încoronarea cu spini*, de la muzeul Luvru, în sfîrșit *Venus din Urbino*, de la Uffizi, în care jocul curbelor delicate se adaugă acestei arhitecturi de linii rigide și sobre.

Să ne oprim asupra cîtorva desene foarte semnificative, care ne dau cheia procedeului de care este vorba aici: desenele lui Claude Lorrain, pe care sînt trasate liniile fundamentale ale armăturii dreptunghiului.

Vreo zece din aceste desene se află în colecții publice [4]; liniile lor, ce se întretaie, i-au intrigat pe cunoscători, care le descriu adesea ca un mijloc de mărire, o « punere în pătrățele » într-un chip particular. Or, în desenele pe care le-am putut examina direct, liniile trasate cu cărbunele sau cu sanguina se află în mod evident sub desen [5]. Aceeași remarcă a fost făcută de Meder în legătură cu desenul de la Frankfurt [6] și s-ar putea aplica la multe altele, cu toate că distingerea lor este dificilă atunci cînd traseele sînt executate în cerneală. Înainte de a-și schița compoziția, Claude Lorrain reface deci pe foaia sa marile linii ale armăturii dreptunghiului, care trebuia să-l ajute să-și repartizeze grupurile de copaci, colinele, fabricile, corăbiile.



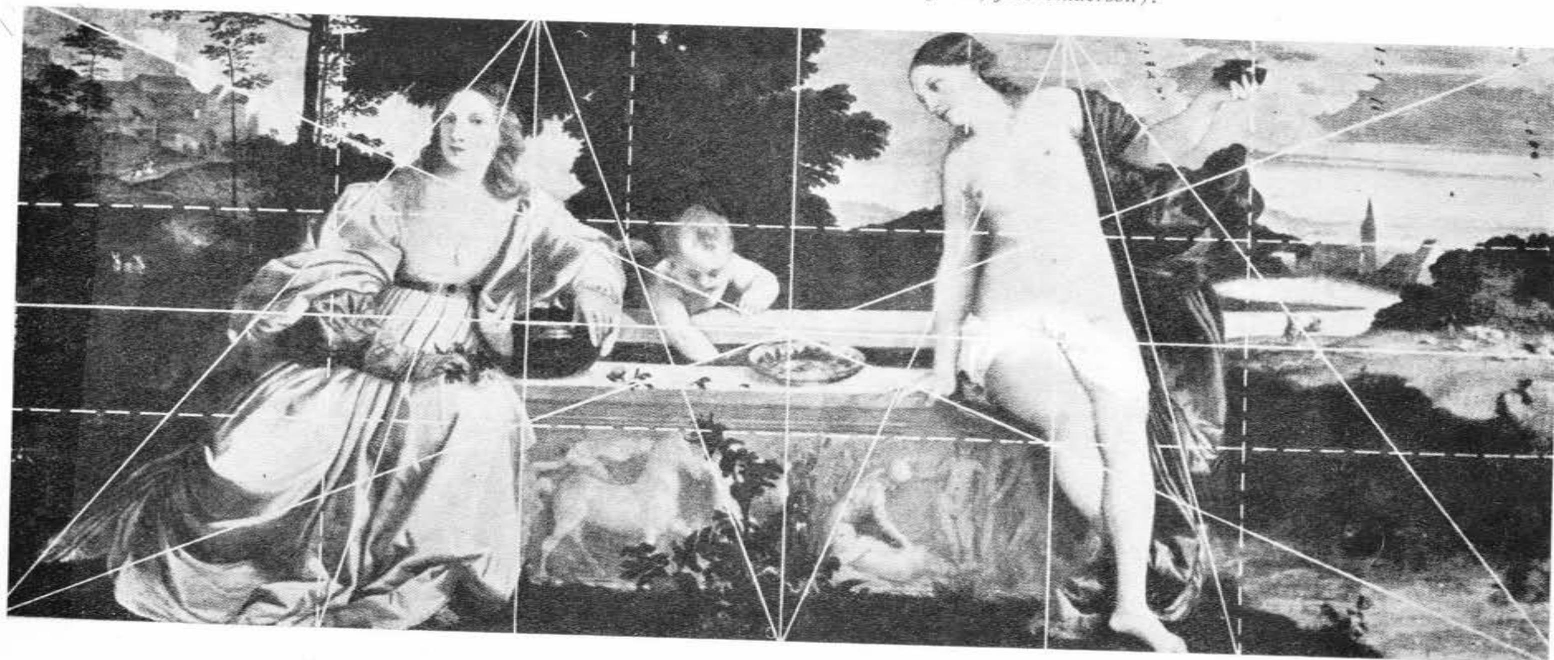
---

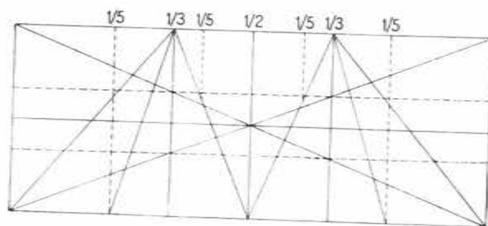
[4] 1. British Museum 1952 — 1—21—47 *(Cavendish Album)*; 2. British Museum Hind 223; 3. British Museum Hind 256; 4. British Museum Hind 257; 5. British Museum Hind 295; 6. Frankfurt Staedel mus.; 7. New York, Pierpont Morgan mus.; 8. Paris, Școala de Bele arte, n. 939.

[5] Toți parizienii au putut constata acest lucru în *Jurămîntul pe munte*, New York, Pierpont Morgan, mai sus, nr. 7, expus la Orangerie în 1958—1959, nr. 20. Liniile sînt în sanguină cînd schița, sub desen, este în sanguină (cf. nr. 8, mai sus). Ele sînt trasate cu rigla, cu un creion foarte fin, și uneori reluate și întărite cu penița, ca în desenul studiat mai jos (nr. 1, mai sus).

[6] MEDER, în lucrarea sa clasică, *Die Handzeichnungen*, Viena, 1923, semnalează că liniile orizontale, verticale, triunghiurile, cercurile etc. s-au folosit întotdeauna; « aceste desene ale lui Claude conțin vechea diviziune a întregului plan în cîmpuri regulate cu ajutorul crucii și al diagonalelor, pentru a facilita stabilirea simetrică a maselor primului plan și ale fundalului » (p. 304). Este vorba de nr. 6 de mai sus.

TIȚIAN: Amorul sacru și amorul profan.
Această operă este construită pe armătura dreptunghiului redusă la diviziunile în 2 sau 3 pe ambele dimensiuni. Dar un al doilea ritm se suprapune peste primul: principiul acestuia constă din diviziunea în cinci a lățimii, ceea ce Tițian obține prin rabaterea înălțimii (2/5); prin această ultimă diviziune atitudinea personajelor scapă simetriei. (Roma, Galeria Borghese, foto Anderson).





Traseul cel mai complet ne întîmpină în tabloul intitulat *Port la mare*, aflat la British Museum; în punctele de intersecție ale diagonalelor sînt marcate diviziunile verticale în patru părți. În cea mai mare parte a timpului, Lorrain se mulțumește să indice liniile fundamentale și desenează numai cîteva trăsături care îi vor servi de rapel. El folosește totuși multe alte diviziuni ale dreptunghiului, pe care le cunoaște îndeajuns de bine pentru a le regăsi fără efort, pentru a le lua aproape instinctiv plecînd de la diagonalele pe care le trasează ca mijloace de reper. Să luăm ca exemplu *Portul cu un mare velier*, de la British Museum (nr. 1 al nostru). Sferturile suprafeței și diagonalele sferturilor sînt singurele marcate (cu o insistență dealtfel neobișnuită; ele servesc la plasarea turnului în mijloc, a clădirilor, pînzelor și provei navei; dar împărțirea fiecărei jumătăți în trei este mereu prezentă în mintea desenatorului; el se servește de ea vertical pentru a limita, în stînga, casa și a trasa un catarg foarte fin, iar orizontal, pentru a stabili benzile de umbră ale cerului și ale prim planului. Pămîntul, continuat de mare, se află în prima treime de jos, iar taluzul începe pe diagonala jumătății orizontale inferioare.



Claude LORRAIN: Peisaj, *desen.*
Diagonalele și perpendicularele pe mijlocul laturilor, trasate înainte de executarea desenului, impun repartizarea maselor peisajului. (Muzeul din Frankfurt).



Aceste desene de compoziție ale lui Claude prezintă un extrem interes. Din cînd în cînd, în enorma masă de desene ale maeștrilor apar dovezi analoage. Vom aminti ceva mai încolo de un desen al lui Girodet; Meder a semnalat un desen al lui Fijt... [7] Dar ele sînt destul de rare; însăși raritatea lor este un fapt asupra căruia se cuvine să insistăm. Se pare că, de obicei, compoziția nu a fost fixată riguros decît pe tablou. Pe cît sînt de ordonate operele pictate pe o schemă recognoscibilă în general, pe atît de incerte sînt desenele de studiu, chiar cele în care subiectul este tratat în întregime. Lucrul pe grupuri se face aici mergînd de la centru spre exterior; căutarea este incipientă; cadrajul se aplică, după cum am văzut în cap. II. De îndată ce ideea este reluată pe șasiu, formele sînt supuse unui soi de verificare, corijate după anumite principii de repartiție, rafinament estetic pe care artistul îl aduce abia în faza execuției definitive [8].

Bineînțeles maniera lui Claude Lorrain nu este originală. El aplică datele « peisajului compus », procedeu ce se va menține pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Claude

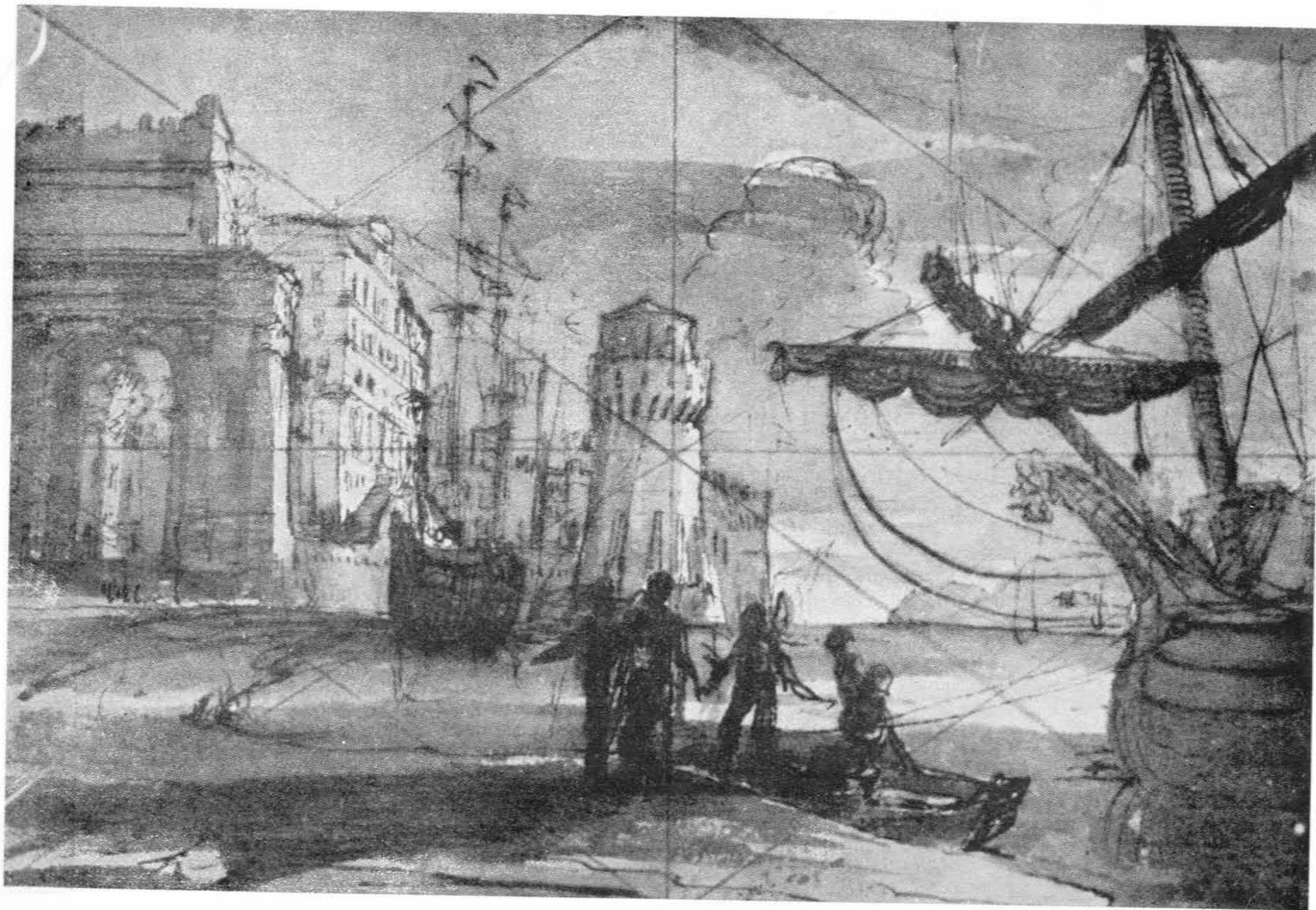
[7] *Op. cit.*, p. 300 (vezi, tot aici, și desenul lui Girodet, p. 197).

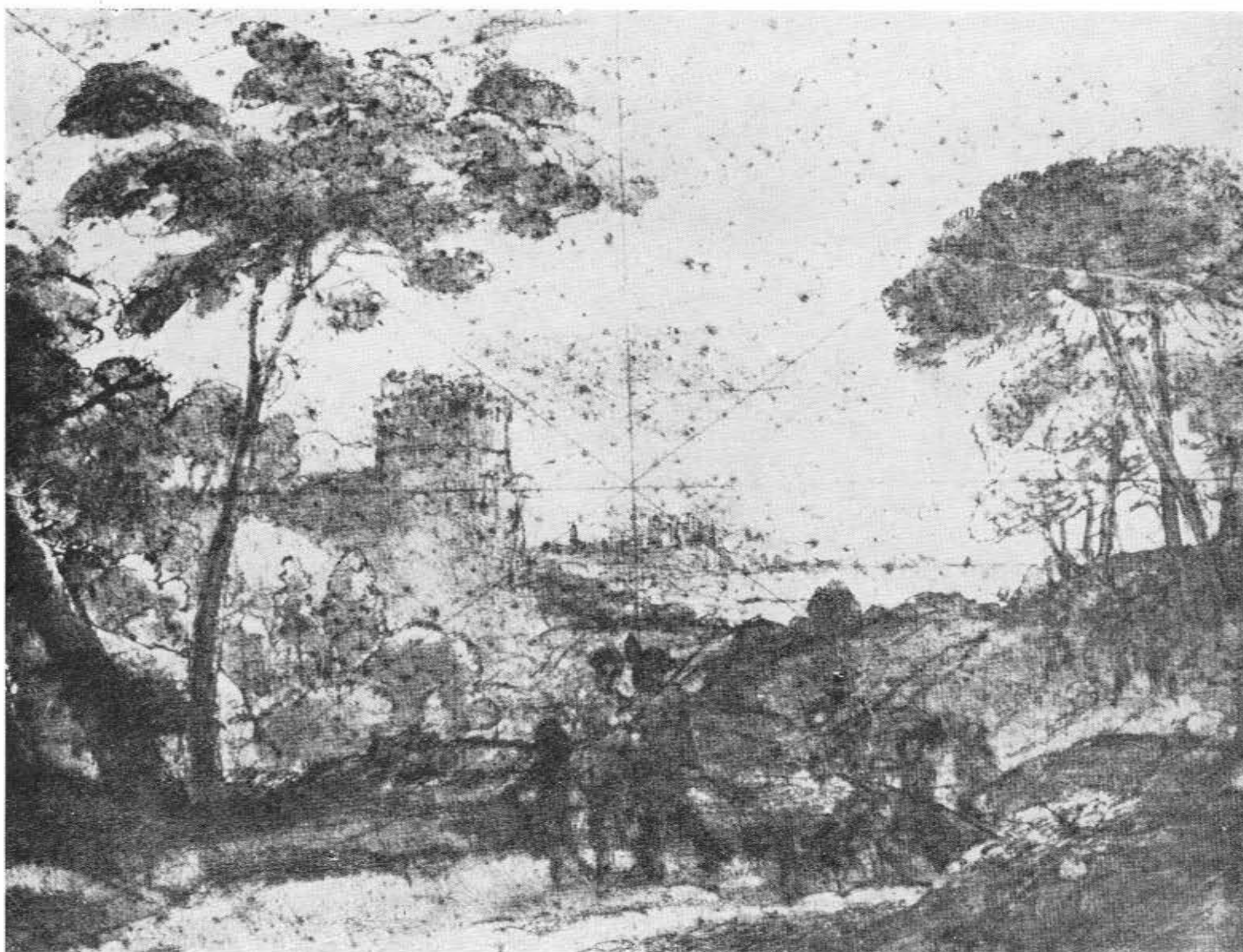
[8] Vezi analiza *Plutei Meduzei.*

Lorrain se află desigur la originea acestei mişcări în Franţa (mişcare care duce la Corot) şi poate chiar în Anglia (la Wilson şi prin anumite aspecte la Turner); dar n-ar fi drept dacă n-am recunoaşte că « peisajul compus » prin legile sale şi chiar prin alegerea subiectelor, vine din Italia.

Să nu ne arătăm surprinşi dacă întîlnim la Poussin acelaşi gust pentru compoziţiile

Claude LORRAIN: Mare velier într-un port, *desen.*
Sferturile dreptunghiului şi diagonalele lor sînt puternic marcate. Claude foloseşte în aceeaşi măsură treimile şi şesimile suprafeţei. Londra, British Museum).





Claude LORRAIN: Peisaj, *desen.*
Acest desen comportă pe verso un crochiu pregătitor înfățișînd la stînga un turn, iar în dreapta o masă de arbori. E prima idee pentru desenul de la Frankfurt, unde rezultatul schemei constructive apare cu claritate : repartizarea elementelor, căutări de creare a echilibrului prin dispunerea petelor și studiul riguros al planurilor, totul fiind în conformitate cu concepția clasică a « peisajului compus». (Paris, Ecole des Beaux-Arts, foto Giraudon).

foarte simple, care își extrag din armătura dreptunghiului liniile fundamentale. Această căutare a calmului, a stabilității, răspundea unei nevoi a spiritului său, dar și unei reacții conștiente, obstinate, împotriva unei tendințe care triumfa în acel timp la Roma. Lanfranco, Pietro da Cortona și școala lor se bucurau de succes și obțineau

cele mai bune comenzi; arta lor era la modă și răspîndea, vulgariza chiar, acel dinamism, acel elan vital căruia Rubens îi conferea o expresie mult mai înaltă. Reacția lui Poussin — căci clasicismul însemna o reacție — se apropia de academia fraților Carracci, de Domeniquino; dar, și în aceasta consta grandoarea sa, ea domina de sus dorința de a plăcea primilor și maniera puțin greoaie a celuilalt, situîndu-se pe linia directă a lui Tițian, autor al *Bacanalelor* și al peisajelor, dar și pe aceea reprezentată de glorioșii antici pe care Poussin îi studia atent.

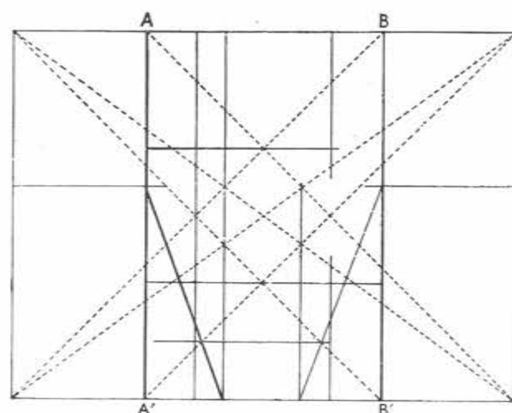
Analizîndu-l pe Poussin, operă cu operă, desen cu desen, am remarcat la el o trăsătură caracteristică, ce vine să se adauge la predilecția pentru liniile în fascicule semnalate mai înainte și la acele diagonale și diviziuni luate din punctele de intersecție ale diagonalelor ce-i organizează aproape toate lucrările: este vorba de un gust foarte pronunțat pentru benzile orizontale și verticale (acele faimoase paralele cu cadrul pe care Școala, în secolul al XVIII-lea, le va dezaproba) și pentru clădirile prezentate frontal și din unghiuri drepte.

Maniera lui Poussin de a grupa personajele în frize dreptunghiulare se datorește — este cert acest lucru — amintirii sarcofagelor. Nu putem insista aici prea mult asupra studiilor sale aprofundate după basoreliefurile antice, mărturie stînd numeroasele sale desene, și mai ales asupra modului în care s-a folosit de ele în operele sale. În afară de *Vînătoarea lui Meleagru*, de la muzeul Prado, și de *Ofrandă lui Hymen*, de la Richmond[9], care sînt, fără îndoială, niște frize (prima pare să regăsească, prin mijlocirea unor triumfuri romane, cavalerii de la Partenon), în afară de *Parnas*, aflat tot la Prado, în care friza este iarăși direct mărturisită, multe alte tablouri prezintă benzi orizontale cu personaje avînd capetele situate la aceeași înălțime: *Sfîntul Ioan Botezătorul predicînd*, *Eleazar și Rebecca*, figuranții din *Judecata lui Solomon*, de la muzeul Luvru, *Bacanala*, de la Londra. În rest, erudiția plastică a lui Poussin îl conduce, prin grija pentru perfecțiune, la folosirea simultană în aceeași pînză a două rețele ritmice. În multe din operele sale, *Parnasul*, de la Prado, *Uciderea pruncilor*, de la Chantilly, *Bacanala* de la Luvru, *Răpirea Sabinelor* de la Luvru și de la New York etc. se folosește, dar cu mai multă pricepere, de vechiul procedeu al miniaturiștilor medievali, de diagonalele celor două pătrate înscrise în dreptunghi și parțial suprapuse, cu toate armonicele care rezultă de aici; dar cîteva verticale și orizontale tempereză întotdeauna tabloul, acest caracter fiind accentuat de frontalitatea voită a clădirilor, elemente preluate de la Tițian și Campagnola. Din acest punct de vedere ar fi revelatoare o comparație cu vechii maeștri. Marii venețieni transformaseră deja căsuțele în admirabile blocuri cubice, care prin suprafețele lor simple și netede erau apte să primească soarele; adesea prezentau însă și unghiuri în care lumina și umbra erau contrapuse. La Domeniquino, clădirile devin la fel de reci și de abstracte ca într-o elevație de arhitect. Poussin le reașază într-o lumină vie, dătătoare de viață, fără ca ele să-și piardă prin aceasta caracterul lor abstract (vezi *Luarea Ierusalimului*, de la muzeul din Viena, *Salvarea lui Pirus*, la Luvru, *Sabinele* etc.). Exemplul cel mai concludent îl constituie *Funeraliile lui Focion*, de la Luvru, în care templele văzute frontal par așezate pe ziduri orizontale, și *Rămășițele lui Focion* (Lord Derby) în care pereții sînt înlocuiți cu suprafețe plane prelungite de terase rectilinii ce întretaie în unghi drept cîteva perpendiculare clar luminate.

Pe măsură ce înaintează în vîrstă, Poussin își lărgește compoziția[10]. Se pare că

[9] Astăzi la Muzeul din Sao Paulo.

[10] Vezi *Orfeu și Euridice* și *Iarna*, de la Luvru.



POUSSIN: Parnasul.

Poussin folosește rabaterea laturilor mici pe cele mari. Liniile AA′ și BB′, care limitează pătratele interioare, împart tabloul în trei părți: în centru Apolo și muzele; în dreapta și în stînga, poeții. Colțul de sus și cel de jos al micului pătrat central așezat în vîrf dau, prin proiecția pe laturile dreptunghiului, dimensiunea personajelor din planul al doilea. Intersecția diagonalelor pătratelor cu cele ale dreptunghiului determină înălțimea poeților. Alte cîteva oblice pleacă din mijloc în jos și imprimă direcții amorașilor din primul plan. (Madrid, Prado, foto Anderson.)

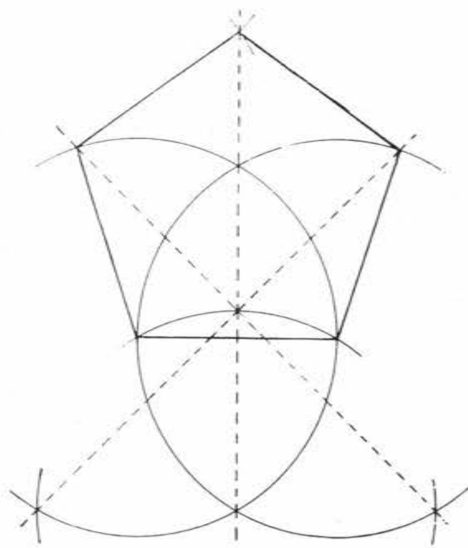


Diagrama lui Dürer.

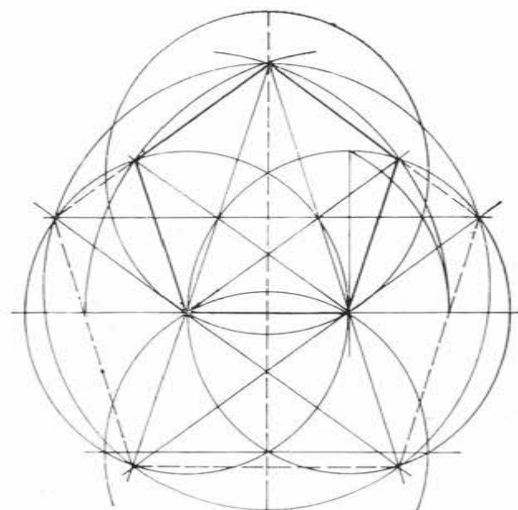


Diagrama lui Hipocrate.

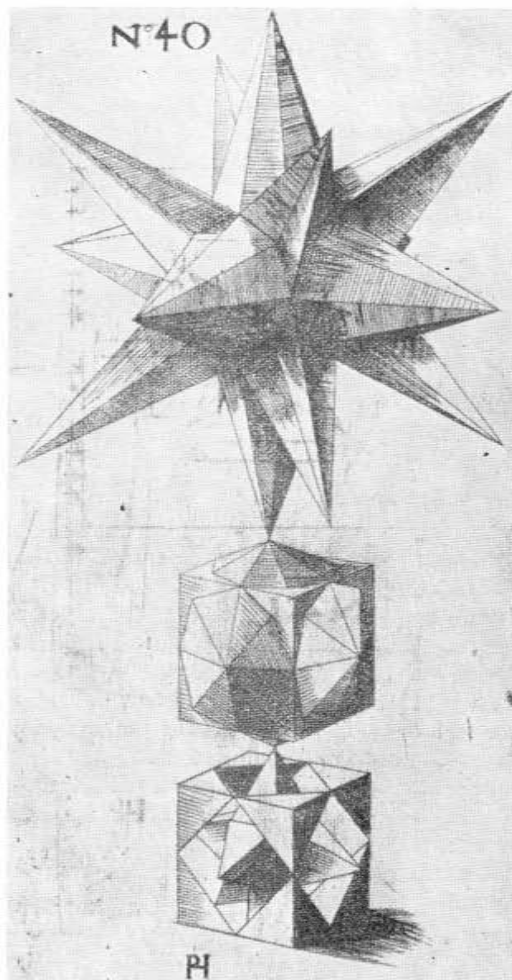
prezintă altceva decît o simplificare a diagramei lui Hipocrate. Ea trebuie să fi fost foarte apreciată de vreme ce a fost tipărită separat (*Modo di formare un pentagono. . . descritto da Alberto Durero*, Bologna, 1570).

Dar aceste poligoane, aceste construcții savante vor părea din ce în ce mai fastidioase artiștilor care vor păstra din secțiunea de aur numai un anumit mod de repartizare a liniilor și suprafețelor după raporturi armonice, fără grija de a urma o figură geometrică. În aceasta constă deosebirea dintre o compoziție din evul mediu și o compoziție a lui Vermeer bunăoară.

La această profundă transformare a folosirii secțiunii de aur trebuie să fi contribuit și descoperirea frescelor antice, în acele *villa* romane, descoperire care a avut o influență atît de mare asupra lui Rafael, a elevilor săi și asupra întregului stil decorativ timp de mai multe secole. Ce se cunoștea în acea vreme ? Este greu de știut cu exactitate, dar de bună seamă altceva decît elementele decorative cunoscute sub numele de grotești: cîteva scene (de tipul celor găsite mai tîrziu la Pompei) compuse după o concepție a numărului de aur foarte diferită de aceea a evului mediu și, de ce să n-o spunem, mult mai modernă; raportul este luat direct pe laturile cadrului și plecînd de acolo conduce personajele, fragmentele de zid, arhitectura.

Pentru a încheia vom afirma că neîncrederea într-o proporție care încetează să mai fie « divină » și dezinteresul tot mai mare al pictorilor vor face ca secțiunea de aur să devină o simplă obișnuință de a secționa compozițiile la o oarecare distanță de cadru, secționare ce se va efectua, dacă ne putem exprima astfel, instinctiv.

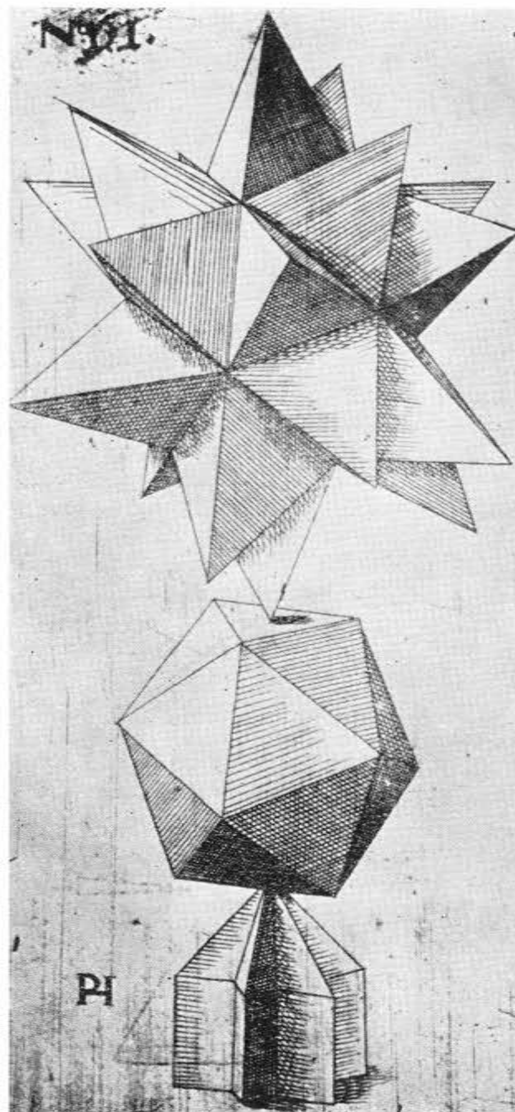
Veronese și Tintoretto o vor folosi împreună cu alte trasee. Veronese, de exemplu, își construiește adesea portretele pe numărul de aur. Să amintim aici *Portretul lui Fr. Franceschini* (vînzare Holford, Londra 1927); *Daniel Barbaro* (Florența, Pitti), *Contele Porto și fiul său* (de la Roma), *Portrete de gentilomi* (de la Londra și Budapesta) etc. În alte portrete, Veronese folosește raportul muzical: *Doamna și fiul ei* (la Paris), *Frumoasa Nani* (la Luvru) sînt organizate pe raportul 9/12/16, sau doar



Peter HALT: Perspectivische Reiss Kunst, *Augsburg, 1525.*
Aceste studii, contemporane cu cele ale lui Dürer, dovedesc același interes pentru geometrie. (foto Seuil).

armătura dreptunghiului: *Pace Guariente* (de la Verona), *Portretul de bărbat* (de la Dresda și cel de la Galeria Colonna din Roma). Bineînțeles nu avem pretenția de a indica în acest caz trasee savante și complicate. După părerea noastră, traseul, determinînd locul capului, aceasta este de ajuns pentru un portret, al cărui interes rezidă în model și în calitatea picturii.

Dintre operele lui Veronese organizate pe raportul de aur putem menționa: *Isus și centurionul* (la Dresda), *Isus printre învățați* (la Madrid), *Bunavestire* și *Învierea lui*

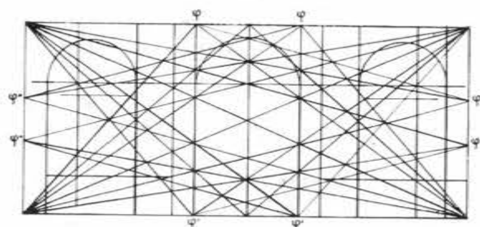


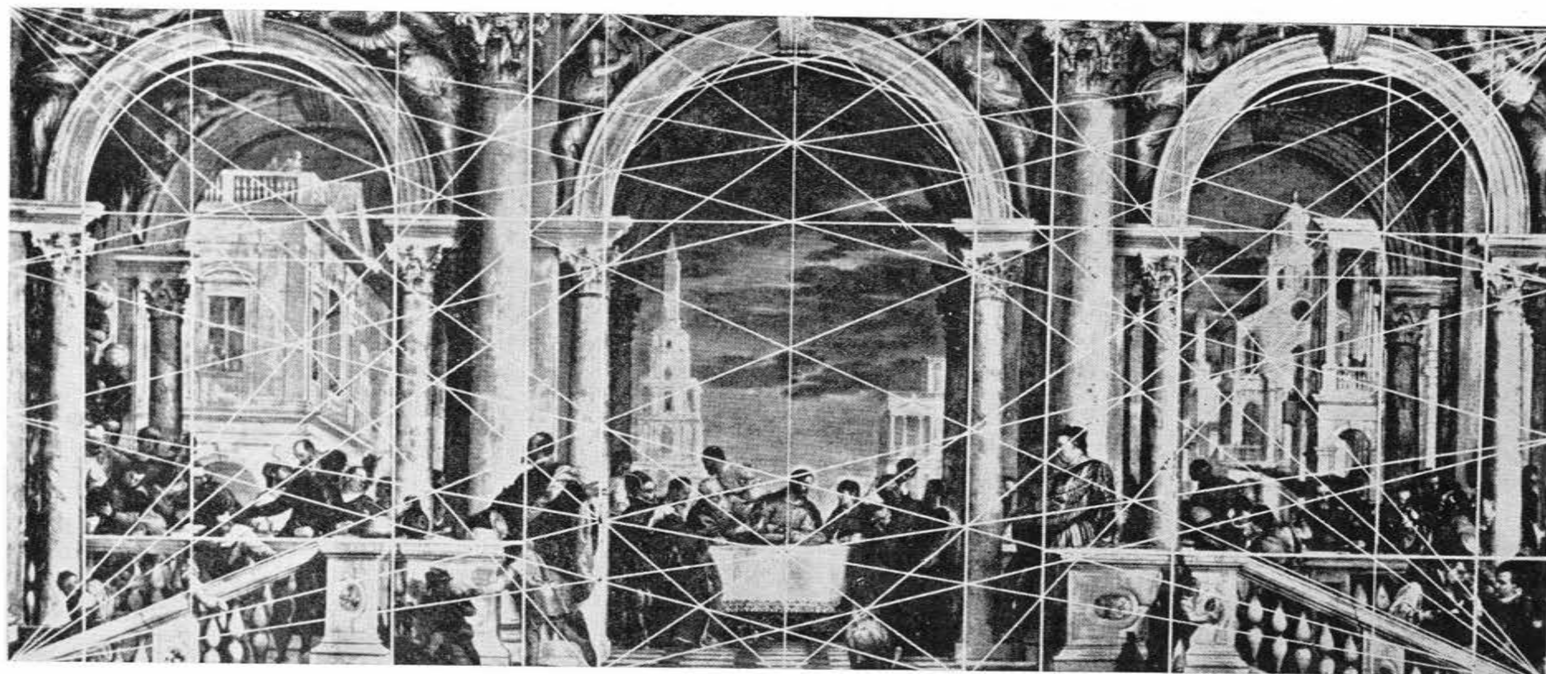


Lazăr (la Uffizi). În *Familia lui Darius* (la Londra), arhitectura se construiește pe numărul de aur, iar personajele pe armătura dreptunghiului. În *Ospățul din casa lui Levi* (la Veneția), arhitectura, compusă din trei arcade, închizînd loggia unde are loc ospățul, este organizată pe raportul de aur, cu regresia armonică a aceluiași raport. Cele două diagonale ale dreptunghiului stabilesc scara din primul plan. În schimb, *Ospățul din casa lui Simon* (de la Milano) se bazează pe raportul muzical 9/12/16, ca, dealtfel, și *Adorația magilor* (de la Dresda); este evident eclectismul lui Veronese.

Pentru *Nunta din Cana*, de la Luvru, se pare că Veronese a folosit numărul de aur cu traseul său cel mai simplu, dar și diapenta care a inspirat proporțiile generale.

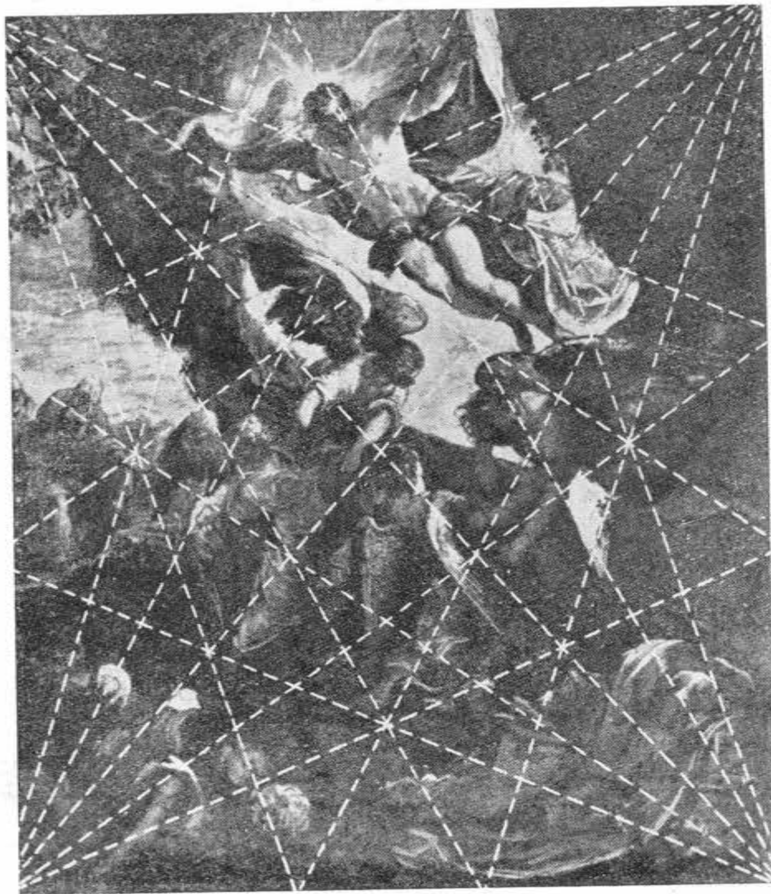
Numărul de aur îl întîlnim destul de des și la Tintoretto, ca, de pildă, în *Miracolul sf. Marcu* și *Descoperirea corpului sf. Marcu* (la Veneția), *Leda* (la Florența) etc. Florentinii îl vor relua cu acea insistență prin care urmăresc un traseu liniar pînă în cele mai mici amănunte.

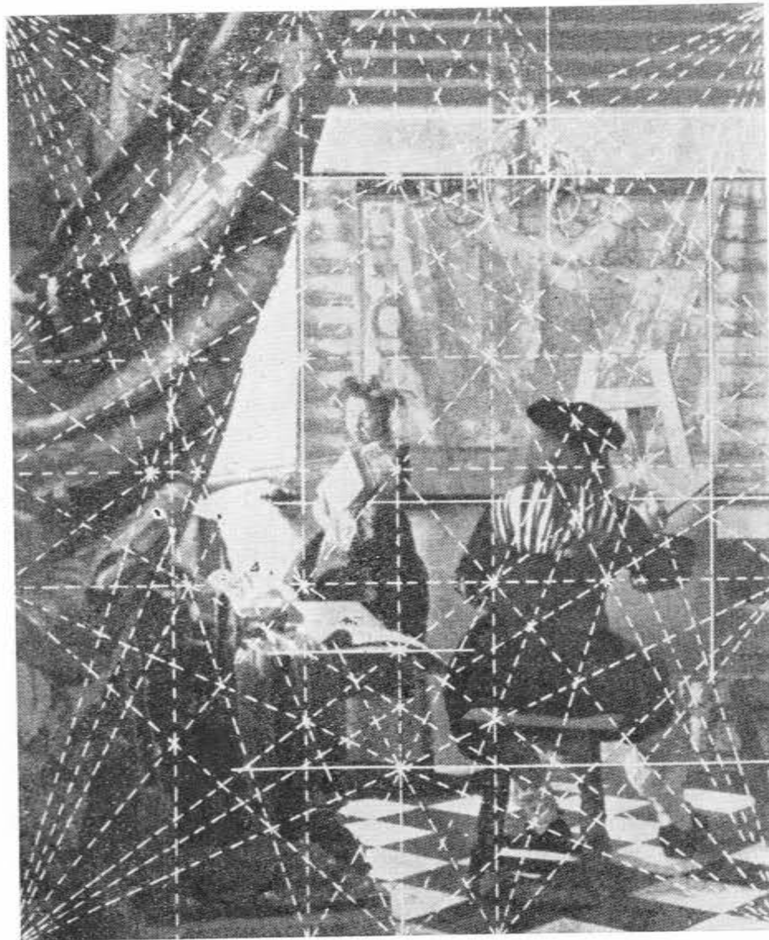




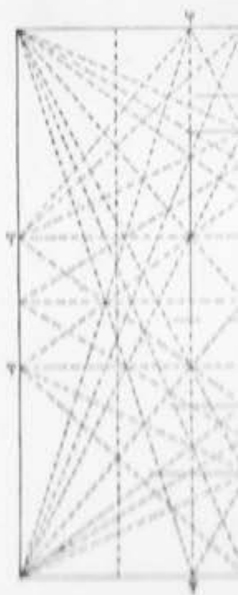
VERONESE: Ospățul din casa lui Levi.
Arhitectura este ordonată pe raportul de aur cu toate regresiile sale armonice. Punctele de intersecție ale liniilor ce unesc raporturile φ, φ', φ'' și φ''' între ele și cu colțurile dreptunghiului sînt puncte armonice care permit așezarea în spațiu a tuturor coloanelor. Diagonalele dreptunghiului sînt puternic marcate de balustradele scării. (Academia din Veneția, foto Anderson).

TINTORETTO: Învierea.
Pe oblicele ce iau naştere din proporţia de aur luate de două ori alternativ pe cele patru laturi ale pînzei, Tintoretto îşi organizează personajele şi zonele de umbră şi lumină. O remarcă : în acest gen de studii putem să ne găsim în faţa unei pînze ale cărei dimensiuni originare au fost puţin modificate ; aceasta nu constituie o sursă de erori decît dacă modificările sînt importante. În pînza de care ne ocupăm, este posibil ca partea superioară să fi fost tăiată ; s-ar putea să lipsească vreo 30—40 cm la cei 5,25 m cît măsoară acum. Schema pe care o propunem ar fi fost deci puţin alungită, dar diferenţa între unghiurile formate de oblice ar fi fost minimă şi n-ar fi influenţat asupra spiritului compoziţiei. Această remarcă este valabilă şi pentru multe alte cazuri. (Veneţia, Scuola di San Rocco, foto Anderson).

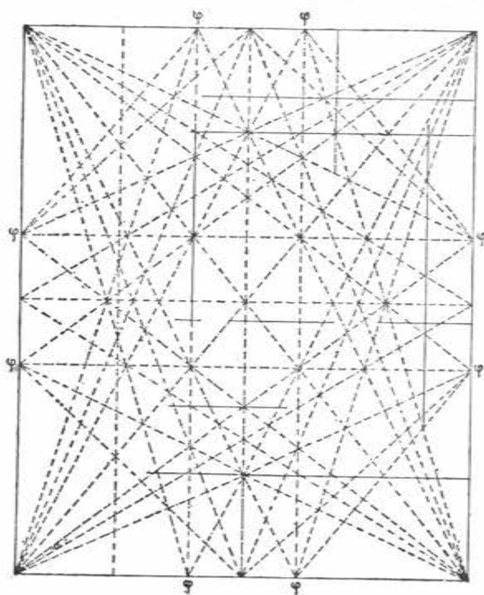




VERMEER: Atelierul pictorului.
Vermeer îşi construieşte spaţiul cu mese, scaune, un şevalet, draperii . . . — în realitate, cu linii, planuri, unghiuri şi perspective. Aduse pe suprafaţa tabloului, aceste linii se înscriu într-o reţea de ortogonale şi de oblice aferente secţiunii de aur. Dar mai este ceva : Vermeer caută să redea percepţia exactă a lucrurilor prin jocul dintre culori, cu ajutorul luminii şi al adîncimii. Aportul său va consta din folosirea unei palete mai luminoase, mai curate, fără tonuri rupte şi o analiză perfectă a culorii obiectelor şi a personajelor pe care le-a organizat de la bun început. (Muzeul din Viena, foto Bulloz).







Nu ne surprinde faptul că în Țările de Jos înregistrăm o persistență a respectului pentru proporția de aur, ca și pentru alte deprinderi ale trecutului. Mutațiile în gîndire și în gust survenite în Italia nu au pătruns decît foarte firav în aceste țări cu solide tradiții picturale; în orice caz ele n-au reușit să distrugă o continuitate care ținea mai ales de modul de organizare al învățămîntului. Ghildele impuneau condiții aspre; elevii studiau, ca și în evul mediu, învățătura practică a unui maestru; puternicul suflu pîrjolitor al Academiilor, care făcuseră totul pentru a intelectualiza arta, dar și pentru a o rupe de trecut, nu răzbătea pînă acolo.

În Flandra, Rubens a avut o influență deosebită: el a introdus un nou mod de a compune pe care îl vom studia ceva mai tîrziu. Olanda însă s-a sustras din rațiuni politice și religioase mișcării baroce. Italienismul nu se va manifesta decît în Școala de la Utrecht sau la cîțiva manieriști întîrziați, iar propensiunea ancestrală pentru intimism, pentru reprezentarea realistă și familiară, nu a avut de suferit.

O enumerare a maeștrilor olandezi care au folosit cu încîntare numărul de aur ar fi fastidioasă. Rembrandt, de exemplu, se servește de el în *Sindicul postăvarilor ;* Vermeer îl folosește frecvent și putem spune că aproape îl preferă altor metode pe care le stăpînea perfect (vezi *Femeie în fața clavecinului*, de la Londra, *Tînăr și tînără*, de la Buckingham Palace), *Doamnă scriind*, de la New York, *Scrisoare de dragoste*, Amsterdam, *Atelierul*, de la Viena etc.

Dar chiar în Olanda, țară puțin aparte, care a urmat în artă un drum rectiliniu, ce nu a cunoscut invazia brutală a noilor idei, traseele geometrice se simplifică din ce în ce mai mult, pierzîndu-și astfel importanța. Nu se poate spune că traseele s-au schimbat: dar atitudinea artistului față de ele nu a mai rămas aceeași. Folosindu-le, pe el îl interesează altceva: construirea spațiului, asupra căreia vom avea prilejul să revenim, sau efectul poetic al luminii. Olandezii sînt niște contemplativi lipsiți de elocvență. Nu le place, ca italienilor, să ne istorisească povești, în schimb ei au fost primii care au observat natura și au făcut peisaje care sînt numai peisaje, desene luate pe viu, în plein-air. Deprinzînd subtilitățile eclerajului, ei au devenit pictorii atmosferei și prin aceasta ei sînt adevărații precursori ai picturii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

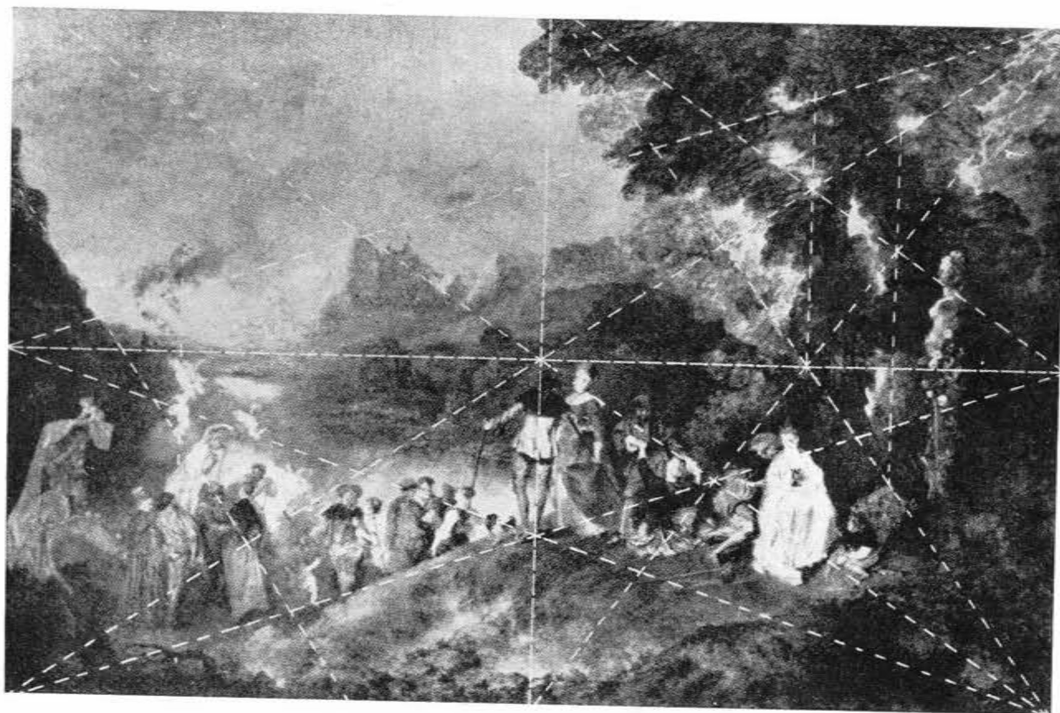
Academia și secolul al XVIII-lea francez

În Franța, manierismul florentin [13] a pătruns ca un uragan și a înlăturat multe habitudini, fără a se instaura însă la fel de trainic ca în Italia sau în Germania și fără a pregăti drumul barocului. Temperamentul național al francezilor este prea rațional; pe de altă parte, spiritul contrareformei nu a fost aici deloc agreat. Se înregistrează un mare vid și este foarte important de notat influența precumpănitoare a unui absent: Nicolas Poussin. Francezii, care nu mai cred în geniul lor, se agață cu orgoliu de acest mare compatriot de la Roma, al cărui clasicism îl îndrăgesc; prin el, ei se raliază eclectismului pictorilor Carracci și al Academiilor, numeroase în acea vreme în Italia (la Bologna, la Roma, la Florența, la Milano), al căror principiu îi încîntă.

Academia regală de Pictură și Sculptură, fondată de Colbert în 1648 — prima în Europa care nu a fost o simplă societate

---

[13] Luînd drept model mai degrabă eleganța rafinată a *Aurorei* și a *Nopții* de pe mormintele Medicișilor din Florența, decît alte opere mai violente, pictorul biograf VASARI propunea « Maniera lui Michelangelo » ca exemplu suprem către care trebuia să tindă orice artist al timpului său. Acest drum a fost urmat, între alții, de florentinii Pontormo și Rosso. Acesta din urmă a creat, în Franța, Școala de la Fontainebleau.



WATTEAU: Îmbarcarea pentru Citera.
Lenta procesiune urmează o schemă primară foarte simplă: armătura dreptunghiului; ai zice că este o schemă a lui Claude Lorrain. Dar vom vedea că măiestria atinge uneori, la Watteau, știința compoziției.
(Paris, Luvru, Arhivele foto).

privată — reprezintă cel mai de seamă efort întreprins pînă atunci de a ridica artele frumoase la nivelul altor discipline studiate în colegii și pentru a le dogmatiza învățătura. Epoca lui Alberti, a lui Leonardo luptase pentru ca pictura să fie acceptată printre artele liberale; de data aceasta ea este ridicată la rangul disciplinelor umaniste. Deși rezultatele acestui învățămînt nu au fost întotdeauna strălucite, iar sistemul de predare în sine era discutabil, este un merit al Academiei faptul de a fi propus tinerilor pictori cursuri de geometrie, perspectivă, anatomie, istorie, în sfîrșit de a fi încercat să facă din ei niște oameni cultivați, sau cum se spunea atunci « honnêtes hommes ».

Arta secolului lui Ludovic al XIV-lea era o artă de curte, desigur, dar pictorii nu mai erau niște servitori; ei au dobîndit o nouă demnitate.

Începînd din 1667 învățămîntul a fost completat prin conferințe publice, cu care prilej academicienii, analizînd operele maeștrilor, expuneau principiile fundamentale ale picturii. Iată cum pictura a ajuns să fie învățată *ex cathedra*, iar tradițiile înlocuite de idei, rețetele de atelier de prezentarea principiilor de artă. Avem impresia însă că sărmanii tineri ieșeau de la aceste conferințe fără să-și fi satisfăcut curiozitatea spiritului, și, decepționați, se reîntorceau în atelierul maestrului lor de la care puteau

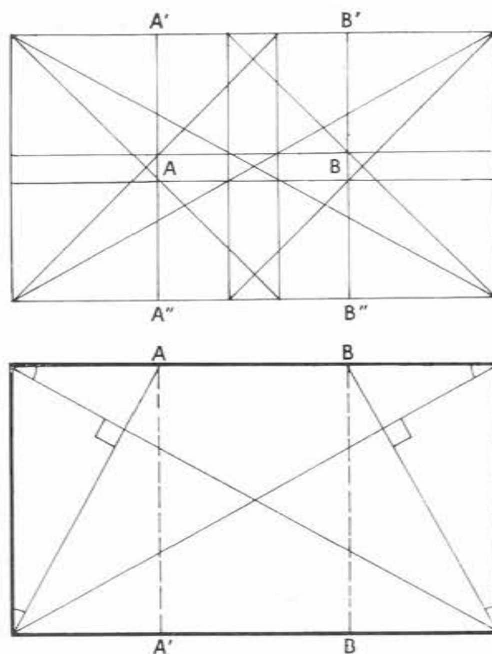
cel puțin să-și însușească maniera. De fapt ce spuneau acești minunați oratori? Lucruri foarte vagi. Despre compoziție, foarte puțin: se ivise, în sfîrșit, ocazia de a face un expozeu teoretic asupra compoziției, dar profesorii care nu-i mai știau decît vestigiile (vestigii devenite procedee a căror origine se pierduse) nu doreau să facă caz de aceasta în discursurile bazate pe rațiune.

Ca atare compoziția se usucă, sărăcește. Pictorii ascultă de sugestiile dreptunghiului cu o insistență monotonă. Problemele extrapicturale pentru expresia dramatică, ajunse la mare vogă prin Le Brun, dar din fericire compensate de exigențele decorației murale, îi vor preocupa pe artiști pînă în anii de adîncă bătrînețe a marelui rege. Apoi printr-o resurecție a manierismului vivificat de Rubens, dar temperat de cea mai sfîntă bucurie de a da strălucire inimitabilului secol al XVIII-lea francez. Dar, chiar în acel timp, jocul șarpantelor liniare nu mai prezentau interes: era nevoie de meditație pentru a inova în acest domeniu. Doar Watteau, geniu excepțional, care se situează în afara timpului, va căuta să obțină cu ajutorul liniilor un rafinament extrem, fără să aducă însă ceva cu adevărat nou.

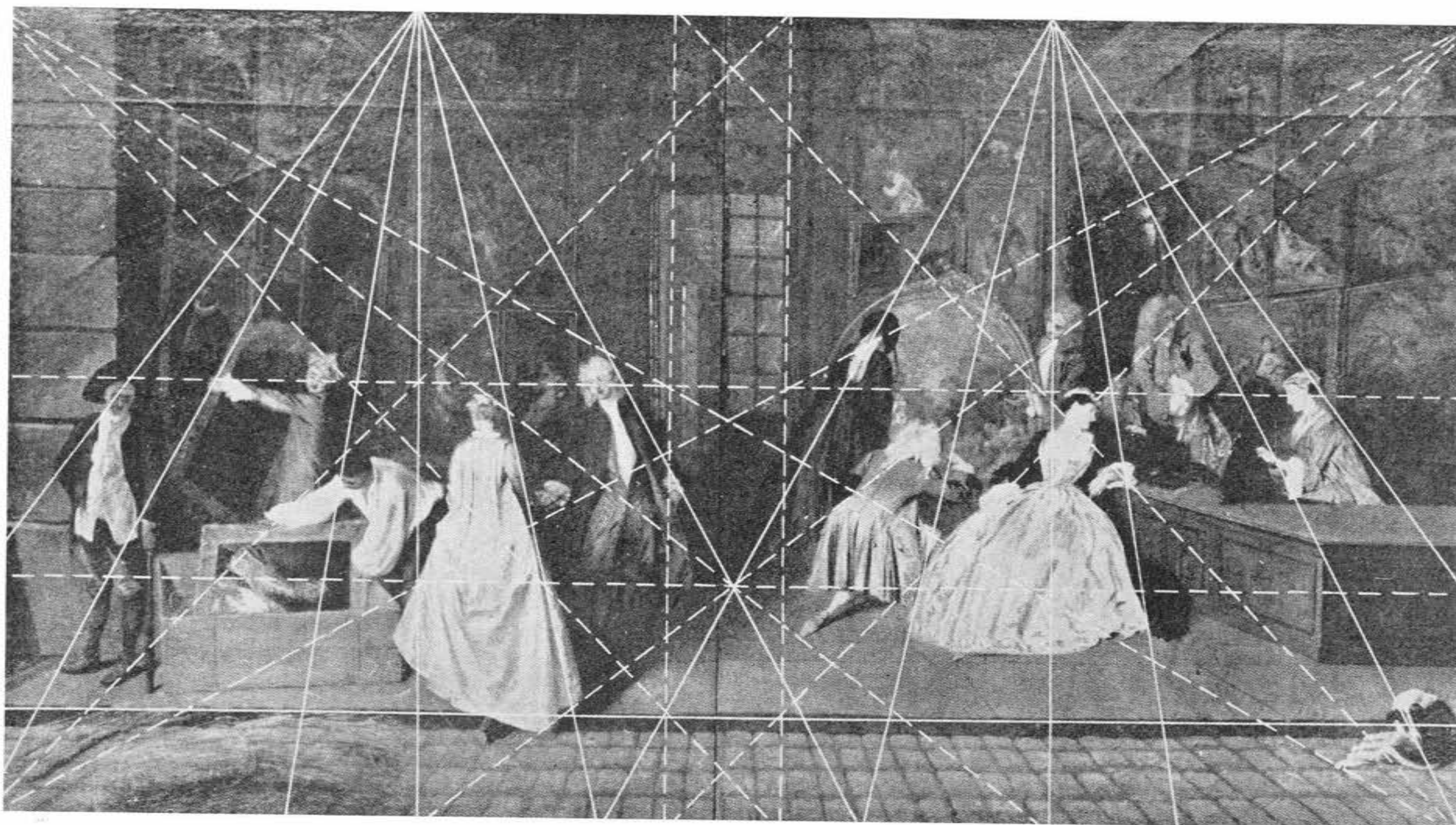
Claude Lorrain moare în 1682, iar Watteau se naște în 1684. Watteau va face și mai actuală poezia lui Claude Lorrain. Acesta din urmă ne va purta prin peisaje mitologice, prin porturi antice scăldate de o lumină de vis. Feeria lui Watteau este apropiată de cea a lui Claude Lorrain și totuși între ei se află un întreg univers. Comediile lui Molière au făcut prezentul și mai actual: personajele lui Watteau sînt contemporanii săi; mai mult, ele nu au menirea, ca acelea ale lui Claude, să însuflețească un peisaj, ci au o viață proprie, cum se întîmplă cu cele create de Rembrandt. În vîltoarea distracțiilor, ele par să fie stăpînite de alte gînduri și de cele mai multe ori de gînduri triste. Să le comparăm cu țăranii lui Rubens din *Chermesa*, niște cheflii veseli, dedați plăcerilor de moment. Între oamenii lui și cei foarte eleganți ai lui Watteau se află îndoiala, acel « la ce bun ?» al libertinilor. *Indiferentul* nu este decît un dansator [14], dar numele i se potrivește; îți amintește, la fel ca și tovarășii săi, de actori care ar regreta dacă ar părăsi lumea iluziei — iluzia vieții.

Pentru a picta, Watteau alege din masa admirabilelor sale desene de grafism reținut, emoționant, elementele de care are nevoie, apoi le distribuie cu dezinvoltură și rigoare. Ca și Claude Lorrain, se sprijină numai la început pe armătura dreptunghiului *(Îmbarcarea pentru Citera)*. Dar, foarte repede, se îndreaptă spre rafinamentul ce se poate extrage din încrucișarea diagonalelor dreptunghiului cu cele ale pătratului. Această metodă nu este nouă: Poussin se servise de ea, dar cu mai multă sobrietate;

[14] În realitate un dansator de « diable».



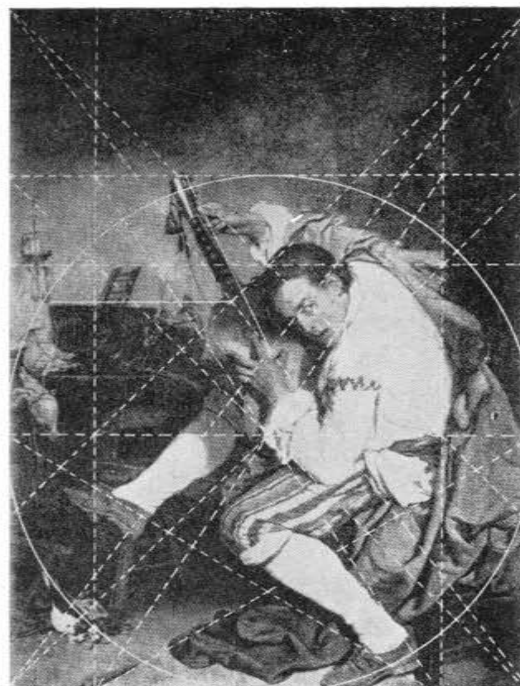




WATTEAU: Firma lui Gersaint.

Watteau a știut să extragă din rabaterea micilor laturi ale dreptunghiului maximum de rafinament. Totul pleacă de la cele două linii A'A'' și B'B'' (cf. schemei mici), cu ajutorul cărora Watteau realizează unghiurile interioare ale prăvăliei ; A'A'' și B'B'' sînt trasate pornind din intersecțiile A și B ale diagonalelor pătratelor cu orizontalele secundare, rezultate din încrucișarea diagonalelor dreptunghiului cu laturile pătratelor. Odată acceptate cele două puncte A și B, totul se desfășoară cu rigoarea unei teoreme. Mari fascicole mătură scena și ritmează personajele care se înscriu cu exactitate în triunghiurile ascuțite. O remarcă: se pot găsi și liniile A'A'' și B'B'' construind reciprocele dreptunghiului: coborînd din cele patru colțuri perpendiculare pe diagonalele dreptunghiului. Dar cum Watteau folosește rabaterea micilor laturi în multe din lucrările sale, am preferat să urmărim această din urmă metodă. Partea superioară a pînzei era la început un arc teșit ; suprimarea acestui arc nu a modificat raportul liniilor A'A'' și B'B''.
(Berlin, Charlottenburg, foto Bulloz).

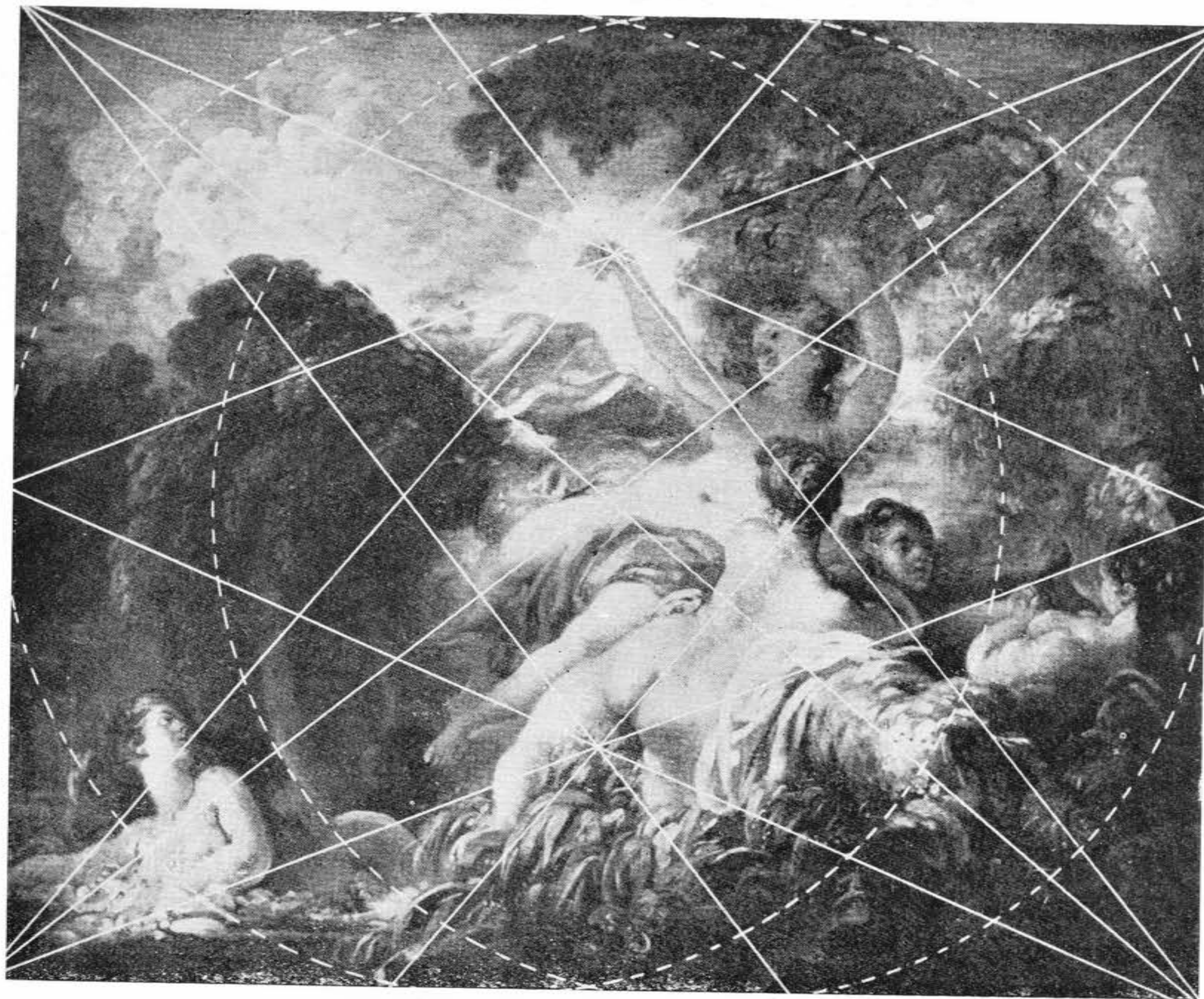
NOTĂ: Într-adevăr, lui Pater îi datorăm subtila punere în spațiu a liniilor A și B în forma actuală a tabloului. După cîte se știe — și se știe deja foarte mult — despre adăugirile și tăieturile făcute operei originare, cele două linii trebuiau să se găsească pe armătura simplă a dreptunghiului: linia A în sfertul stîng, iar linia B în treimea dreaptă. Modificînd proporțiile lucrării maestrului său, Pater a știut să păstreze întreaga importanță pe care o aveau liniile A și B, integrîndu-le în șarpanta rabaterii laturilor, atît de conformă cu spiritul lui Watteau.



GREUZE: Crescătorul de păsări.
Cercul se construieşte şi aici în pătratul laturii mici. Diagonalele pătratelor inferioare şi superioare dau, întretăindu-se, micul pătrat în vîrf, ale cărui proiecţii în dreapta şi în stînga, reîncrucişîndu-se cu diagonalele pătratelor, stabilesc verticalele care fixează picioarele mesei, în stînga, şi ale băncii, în dreapta. În afară de aceasta, diagonalele pătratelor se combină cu cele ale dreptunghiului pentru fixarea personajului. (Muzeul din Varşovia).

WATTEAU: Gilles.
Compoziţia lui Gilles, *fără explicaţia dată de schemă, pare misterioasă. Rabaterea micilor laturi ale dreptunghiului este o schemă pe care Watteau o foloseşte bucuros; ea este singura capabilă să dea socoteală pentru locul pe care-l ocupă Gilles pe pînză; axul personajului este dat de punctele de încrucişare din stînga ale diagonalelor dreptunghiului cu diagonalele pătratelor. (Paris, Luvru, Arhivele foto).*

secolul al XIX-lea va arăta o adevărată predilecție: David și elevii săi vor face din ea un procedeu obsedant, Delacroix un mijloc comod și discret; dar va trebui să-l așteptăm pe Seurat pentru a vedea, într-o interpretare foarte diferită, subtilități comparabile cu cele ale lui Watteau (vezi *Încîntările vieții*, *Firma lui Gersaint* etc.). Să ne



FRAGONARD: Baigneuses.
Construcție pe armătura dreptunghiului: două cercuri, al căror diametru este egal cu latura mică a dreptunghiului și care sînt tangente la dreptunghi în trei puncte, animă compoziția. (Paris, Luvru, Arhivele foto).

oprim puțin la *Gilles*, atît de simplu, dar atît de surprinzător: de ce personajul nu se află în mijlocul tabloului? Diagonalele pătratelor micilor laturi oferă cheia acestei particularități și plasează personajul cu o emoționantă sinceritate.

Fără a avea rafinamentul lui, Pater și Lancret vor relua pur și simplu liniile constitutive ale dreptunghiului.

Artiștii timpului, fie cînd este vorba de decorațiuni, ca în cazul lui Boucher, fie cînd



CHARDIN: Toaleta.
(Muzeul din Stockholm).
În unele lucrări Chardin folosește armătura dreptunghiului pentru a determina pe fiecare latură 6 puncte, fără a socoti jumătățile și unghiurile. Este desenul pregătitor. În sfîrșit, o triangulație decalată este obținută cu ajutorul a 3 oblice ce pleacă din unele din aceste puncte.

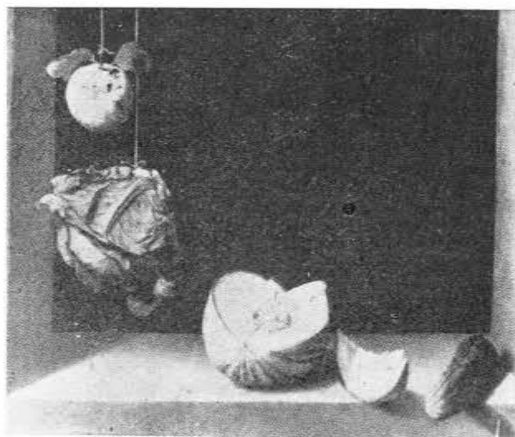


CHARDIN: Bucătăreasa.
(Muzeul din Viena, foto Giraudon).

execută tablouri de gen, ca Chardin, Greuze, Fragonard, au urmat aceleaşi procedee de geometrie rudimentară. Simplitatea îi asigura acestei metode durabilitate: ea se aplica cu uşurinţă în orice situaţie, chiar în ancadramentul rococo, ce se putea transforma oricînd în pătrat sau în dreptunghi; analiza oricărei scene galante sau mitologice de Boucher, executate parcă atît de în grabă, sau a acelor adevărate bijuterii de pictură pură ale lui Chardin sau Oudry va da în mod aproape sigur la iveală aceleaşi trasee. Vom studia două opere ale lui Chardin, concludente pentru maniera sa foarte personală de a adapta armătura, şi care relevă grija constantă a artistului de a-şi organiza compoziţia în dreptunghi. Ştim cîte replici făcea pentru fiecare din operele sale; dar atunci cînd era obligat să modifice proporţiile tabloului, el nu deplasa subiectul, fără schimbări, într-un cadru mai larg sau mai strîmt, ci îl articula pe liniile unui nou dreptunghi. Ulciorul, de exemplu, a fost pictat de douăsprezece ori; vom reţine trei replici de forme diferite: una aproape pătrată (cat. Wildenstein, nr. 24), una pe lăţime (nr. 26), una pe înălţime (nr. 27); în fiecare dintre ele, uşa din dreapta se înscrie în sfertul lăţimii, mătura se supune unei oblice, iar coada tigăii urmează diagonala dreptunghiului, rezultînd o variaţie de unghi ce merge pînă la 15 ° în unele tablouri.

Studiul naturii moarte la Chardin va constitui pentru noi un pretext de a arunca o scurtă privire asupra acestei ramuri a picturii. A trebuit să aştepte secolul al XVI-lea, chiar al XVII-lea, pentru ca ea să înceapă să devină un gen, să fie suficientă sieşi, să ocupe întregul spaţiu (în loc de a fi doar unul din elementele tabloului). Şi

Sánchez COTÁN: Natură moartă.
Rigoarea acestei naturi moarte este dorită de artist. Nu de dragul pitorescului a suspendat pictorul aici gutuia şi varza cu ajutorul unei sfori, ci pentru a le plasa exact pe arcul de cerc care reglează compoziţia. (San Diego, California, Fine Arts Gallery, foto Bulloz).





OUDRY: Şoricarul.
Dacă Chardin alege un anume număr de puncte pe armătura dreptunghiului, Oudry foloseşte această armătură într-un mod şi mai simplu: ia cîteva linii pentru a le transforma în puşcă, în trofeu, în colţul unui zid etc. (Muzeul din Stockholm).



GOYA: Majas în balcon.
Înălţimea balconului este riguros determinată de pătratul superior din partea de sus. Un triunghi format de diagonalele acestui pătrat închide în el bustul celor două femei. (New York, Metropolitan Museum).

cînd a reuşit, a făcut-o, pentru început, în chip modest. În secolul al XV-lea, italienii i-au încredinţat doar un rol de *trompe l'oeil.* Ea va păstra un respect deosebit pentru legile scării. Nimănui nu i-ar trece prin cap să critice dimensiunea dată unui copac într-un peisaj; dar a da unui măr volumul unei alune sau al unui pepene, aşa ceva este de neimaginat; de aici decurge diversitatea dimensiunii pînzelor, de la expunerile luxuriante ale lui Snyders pînă la *Trei moşmoane* de Adriaen Coorte, diversitate ce antrenează o folosire mai mult sau mai puţin complexă a legilor compoziţiei. Totuşi în Flandra, natura moartă va dobîndi un sens simbolic: religios *(vanităţile)* sau alegoric *(cele cinci simţuri, anotimpurile, elementele)*. Şi cînd, în sfîrşit, artistul va tinde să reprezinte lucrurile imobile, plăcerile mesei, obiectele preţioase, natura moartă va constitui pentru Academie un gen foarte umil: pictorului de naturi moarte nu i se va admite niciodată să predea acolo nu arta majoră, dar nici măcar propria sa specialitate.

Nu este mai puţin adevărat că, în clipa în care s-a eliberat, natura moartă s-a şi organizat. Disciplinele compoziţiei acţionează asupra ei, ca şi asupra celorlalte « subiecte », cu o singură restricţie: mai mult ca oriunde desprinderea de model este dificilă, iar aranjamentul obiectelor, ordonanţa lor concretă tind că prevaleze asupra compoziţiei gîndite.

Naturile moarte cele mai riguroase sînt uneori constituite din obiecte cu linii foarte pure, asemeni instrumentelor muzicale, care-l fac pe pictor să încline spre o concepţie geometrică a ordonanţei (Baschenis, Oudry etc.); în alte cazuri, naturile moarte sînt doar nişte pretexte pentru a realiza studii aproape abstracte, ca la Sánchez Cotán: epura comandă, curba devine stăpînă şi obiectele ascultă de ea. În sfîrşit, în aranjamentele decorative complicate, ale căror modele sînt greu realizabile în atelier (Snyders, sau, în Franţa, Monnoyer), liniile constructive îşi redobîndesc întîietatea (ne vine în minte punerea în pagină a unui desen al lui Jan Fijt, vezi p. 136).

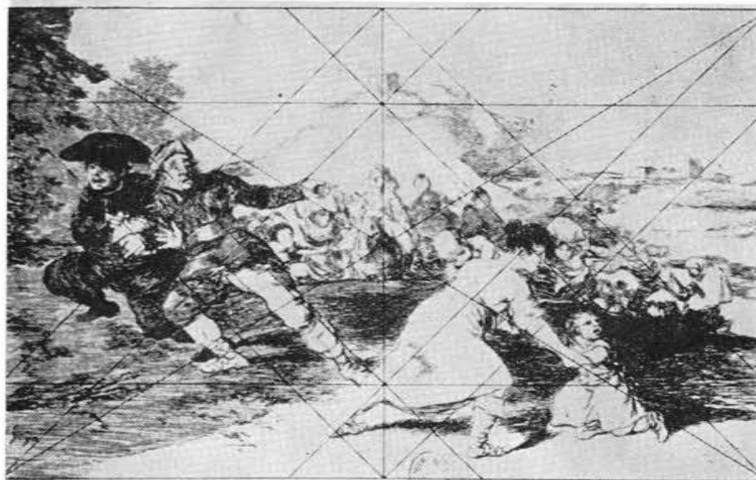
În Franţa, natura moartă pare să-şi păstreze la Chardin locul ei umil, dar pentru el, ca şi pentru Cézanne, mai tîrziu, ea este un prilej pentru efectuarea unor studii picturale foarte noi asupra relaţiilor dintre culoare şi lumină, materie şi volum. Chardin se apropie de pictorii olandezi, al căror

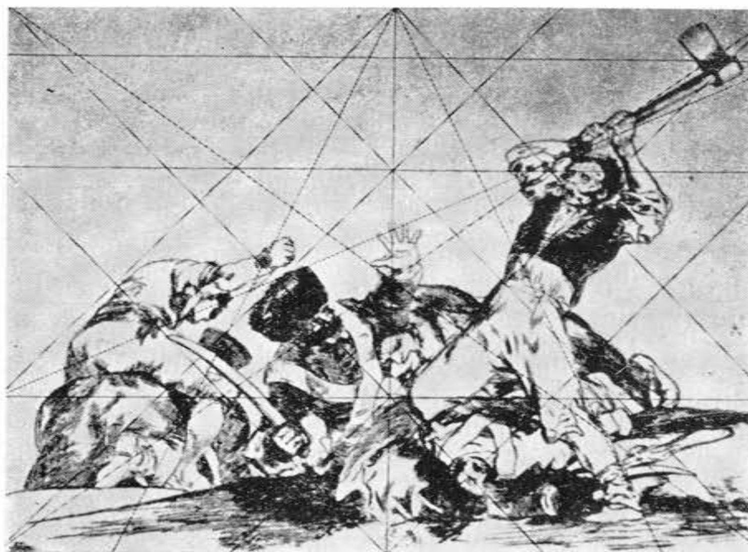


intimism lipsit de emfază trezea atunci un puternic ecou în gustul francez. Mergînd mai departe decît ei și întîlnindu-se cu spiritul popular și grav al fraților Le Nain, Chardin face din fiecare operă un aranjament gîndit poetic, în care cîteva obiecte, bine alese, bine luminate, evocă farmecul unei vieți simple și demne. Ce rol are, în aceste condiții, geometria ? După ce obiectele au fost plasate, prima problemă care se pune este aceea a cadrajului (așa cum am mai văzut în cazul anumitor desene); și numai după aceea intervine acțiunea cadrului și a armăturii sale: împărțirea în trei benzi orizontale și verticale care creează pentru obiecte niște zone preferențiale.

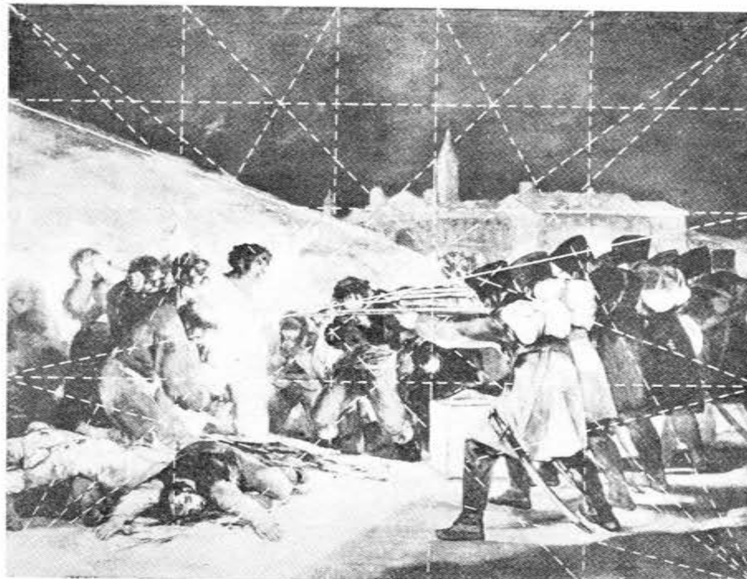
Remarcabila stabilitate a șarpantei picturale constituie una din constantele picturii franceze din secolele XVII și XVIII. Uneori datele cadrului sînt prelucrate, cu finețe, dar niciodată nu se încearcă eliberarea de sub influența lui. Această artă aleasă își duce parcă viața într-un vas închis: dacă legăturile sale cu evul mediu au fost rupte, ea va rămîne totodată străină și de noutățile apărute aiurea, de acele violențe unice a căror geneză o vom studia ceva mai încolo. Forța de expansiune a artei franceze este totuși considerabilă într-o epocă în care dinamismul baroc este pe cale de a se epuiza și în care cei doi poli ai picturii, Paris și Veneția, se întîlnesc grație simplității esteticii lor.

GOYA: Dezastrele războiului, *acvaforte*.
Schema pe care o propunem este aceeași pentru un mare număr de gravuri din ciclul Dezastrelor: *particularitatea sa rezidă în folosirea anumitor posibilități ale rabaterii mai puțin folosite. Știm, aceasta dă un mic pătrat în centru pe axele mediane ale dreptunghiului. Proiecțiile orizontale ale vîrfurilor acestui pătrat central determină pe micile laturi ale dreptunghiului patru puncte pe care Goya face să ajungă oblicele născute din vîrful și de la baza axului vertical și deci paralele cu cele 4 laturi ale micului pătrat. În pătratul mare format de aceste oblice se înscriu patru pătrate care se opun prin unul din colțuri micului pătrat central; ele permit noi proiecții care vor multiplica din nou posibilitățile constructive ale schemei. (Paris, Bibliotèque Nationale).*





GOYA: 3 mai 1808.
Rabaterea micilor laturi. Este sigur că artiştii nu folosesc, în toată lungimea lor, liniile constructive pe care le trasăm; este suficient că ele oferă lucrării armonia lor specifică. De exemplu, marginea lanternei se află aici chiar în prelungirea turnului: din verticala care le-a trasat nu au mai rămas decît două mici tronsoane. Se va remarca faptul că pe această pînză însăşi repartizarea valorilor este aproape simetrică. (Madrid, Prado, foto Anderson).



Dar arta celui mai mare artist de atunci, Goya, s-a dezvoltat ţinîndu-se departe de cele două centre. Originalitatea lui este atît de puternică încît trebuie să ne oprim asupra viguroasei sale opere care anunţă locul de întîlnire al romanticilor şi al vizionarilor. Ne aşteaptă însă o surpriză: acest pictor incisiv şi crud, care atinge uneori sadismul sau nebunia, a folosit totuşi cuvintele — formele — timpului său.

Primele sale lucrări, cartoane de tapiserie, foarte veneţiene, urmează armătura cu o placidă evidenţă; admirabilele sale portrete situează în spaţiu o figură axială sau chiar diagonală atunci cînd personajul este aşezat. Ne propunem să analizăm două din marile sale compoziţii, *Trei mai* şi *Majas*, care mai tîrziu îi vor servi, amîndouă, de modele lui Manet.

Martor la nenorocirile ce se abătuseră asupra ţării sale, Goya a lăsat un rechizitoriu violent şi pasionat în *Dezastrele războiului* pe care le-a gravat între 1808 şi 1813. Sîntem surprinşi de imaginile de coşmar pe care se pare că le-a aşternut cu furie şi mînie pe placa de aramă. Şi totuşi: locul nici uneia din figurile sale de martiri sau de călăi nu este ales la întîmplare; aproape toate compoziţiile se înscriu într-o schemă prestabilită, adesea aceeaşi, în ciuda extremei diversităţi a scenelor. Dincolo de o uşoară variaţie (gustul pentru oblicele paralele), compoziţia lui Goya este clasică şi formulele ei sînt cunoscute.

Geometria nu şi-a spus ultimul cuvînt şi o vom regăsi în secolul al XIX-lea. Este timpul însă să abordăm alte concepţii cu privire la şarpanta picturală, şi anume acelea care au alimentat verva barocă, mai ales în afara Franţei, pentru a se revărsa mult mai tîrziu în opera lui Delacroix.

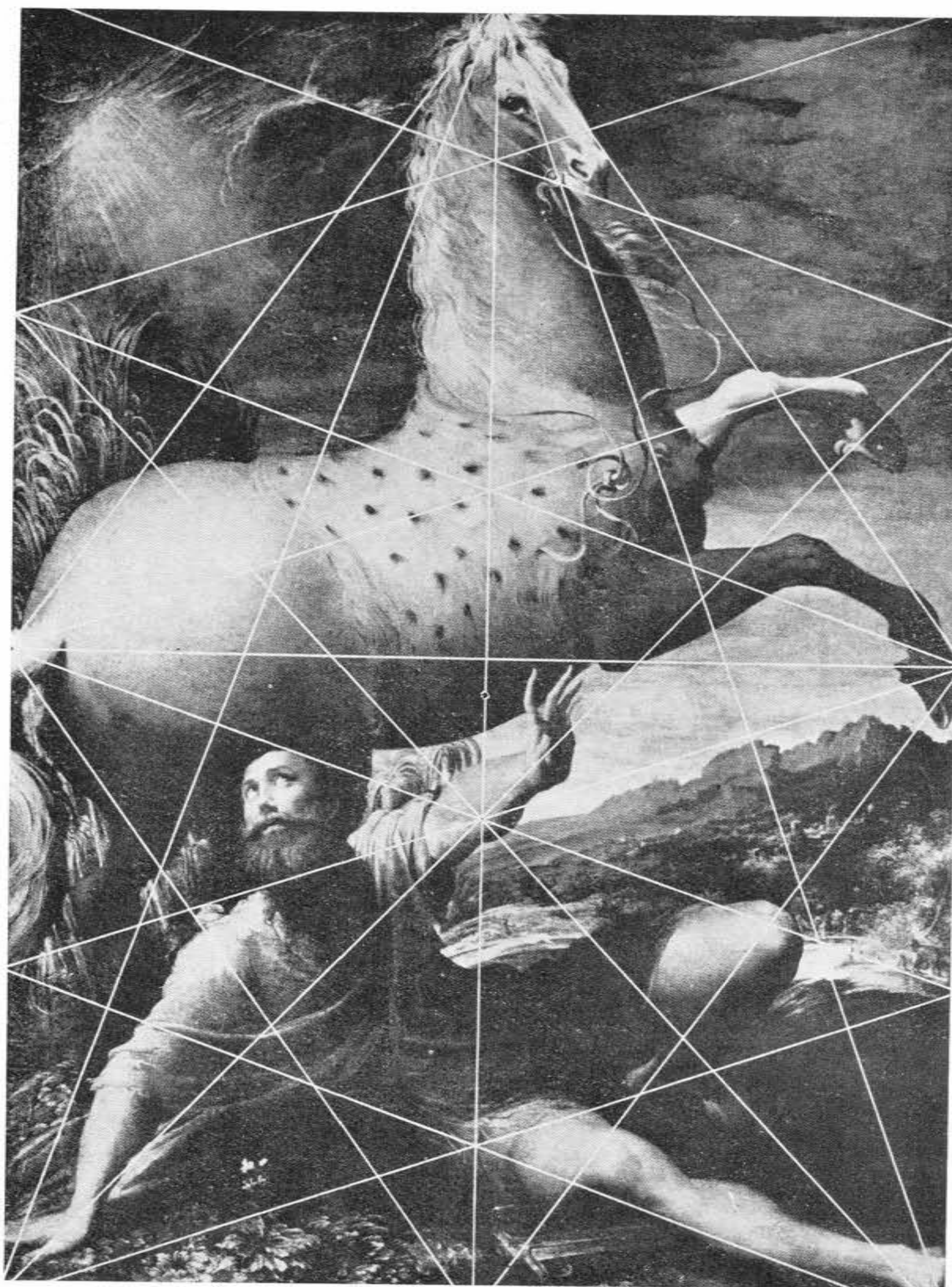
6

Compoziţiil

Niccolo dell'ABBATI

6

Compoziţiile dinamice



Niccolo dell'ABBATE: Convertirea Sfîntului Pavel. *Armătura dreptunghiului. Artistul impune calului stranii deformări, determinate de schemă. (Muzeul din Viena).*

Lomazzo

L-am menţionat adesea pe Lomazzo fără a-l aborda însă direct, fără a căuta să scoatem în evidenţă în mod sistematic contribuţia esenţială a lucrărilor sale. Scris în 1584, *Tratatul* este expresia unor năzuinţe mai vechi: autorul lui, elev al lui Michelangelo, îşi pierduse vederea în urmă cu treisprezece ani. Întîlnim în tratat ideile Academiilor florentine, pe cît de numeroase pe atît de originale, şi cele ale grupului milanez, unde Lomazzo, în calitatea sa de preşedinte al Academiei della Valle di Bregno, era unul dintre membrii de seamă. *Trattato dell'arte della pittura*, urmat peste şase ani de un fel de rezumat, *Idea del tempio della pittura*, reprezintă consacrarea vădită a esteticii manieriste. Avînd multe lungimi, digresiuni şi fermecătoare citate poetice, Tratatul este un text care exprimă într-o manieră impresionantă şi metaforică stilul epocii sale. Ceea ce Alberti a fost pentru Quattrocento, este într-o oarecare măsură Lomazzo pentru Cinquecento, căci, făcînd abstracţie de cele cîteva lucrări care amintesc de teoria albertiană a proporţiilor, Lomazzo, prin ideile sale fundamentale, se situează pe o poziţie total diferită de cea a marelui umanist. Aşa cum a demonstrat foarte bine A. Blunt [1], Lomazzo se întîlneşte în concepţia asupra frumuseţii cu contemporanul său roman, Frederigo Zuccaro. Amîndoi sînt antiraţionalişti şi mistici: frumuseţea vine de la Dumnezeu, ea sălăşluieşte în spiritul artistului şi nu în lucruri. « Nu trebuie să te supui mereu proporţiei naturale, ci farmecului figurii. Proporţia care va fi cea mai frumoasă, aceea trebuie urmată » [2].

Astfel, această nouă estetică este la fel de abstractă ca şi cele care se sprijineau pe proporţii, pe consonanţele muzicale şi pe raporturile geometrice. Deşi îşi mărturisea dispreţul faţă de matematică şi încrederea în ochi [3], în instinct, noua estetică afirmă totuşi că frumuseţea nu se află în natură, ci în calitatea liniilor prin care o exprimă artistul. Iar această calitate este *graţia*. Dar nu-i destul numai să dai o definiţie: este nevoie şi de un model, şi acesta va fi focul. « Se spune că Michelangelo i-a atras cîndva atenţia lui Marco da Siena, pictor, elevul său, că trebuie să facă întotdeauna figura piramidală, răsucită şi multiplicată o dată, de două ori, de trei ori. Şi în această povaţă mi se pare că stă tot secretul picturii, pentru motivul că cea mai desăvîrşită graţie, eleganţa pe care o poate avea o figură, este aceea de a se arăta în mişcare, ceea ce pictorii numesc impetuozitatea figurii. Şi pentru a reprezenta această mişcare, nu există formă mai potrivită decît aceea a flăcării focului, care, ne-o spune Aristotel, ca şi toţi filozofii, este elementul cel mai activ dintre toate, iar forma flăcării este mai potrivită decît oricare alta pentru a reda mişcarea, deoarece conţine în ea figura unui con şi vîrful ascuţit cu care pare că vrea să străpungă aerul şi să se înalţe pînă în sferele lui. Astfel că atunci cînd figura va avea această formă, va fi foarte frumoasă. » (cartea I, cap. I, p. 22). Am tradus în întregime acest pasaj celebru pentru că se fac de multe ori referiri destul de imprecise la el.

Linia ondulată este prima exprimare a noului ideal. Lomazzo o spune de cîteva ori, şi legînd întotdeauna această teză de Michelangelo. « Dar există două feluri de piramide, una dreaptă. . . alta în formă de flacără unduitoare. Aceasta înseamnă că figura trebuie să reprezinte forma literei S, dreaptă sau răsturnată, şi abia atunci ea îşi va dobîndi întreaga ei frumuseţe. » (p.

[1] Anthony BLUNT, *Artistic Theory in Italy*, 1450—1660, Oxford, 1940.

[2] Gio Paolo LOMAZZO (1538—1600), *Trattato*, cartea a V-a, cap. I, p. 251.

[3] « Ochiul, ajutat de inteligenţa omului, trebuie să fie însăşi regula şi într-un cuvînt judecătorul picturii . . . » (cartea a V-a, cap. I, p. 247).

23). Şi mai departe: « Toate mişcările trebuie reprezentate în aşa fel încît trupul să aibă înfăţişarea unei limbi de foc, lucru la care natura se pretează cu uşurinţă. » (cartea a VI-a, cap. IV, p. 296). Lomazzo mai adaugă că dacă braţul drept se proiectează înainte, stîngul se va pierde în fundal, iar piciorul stîng, dimpotrivă, va avansa: acesta este *contrapposto*, principiul echilibrului cumpănit, implicat în mod evident în linia şerpuitoare.

Dar, după cum ştim, focul nu evocă numai liniile curbe: el mai înseamnă şi viaţă, mişcare. Aceasta este ideea esenţială a textului citat (cartea I, cap. I). În cartea a II-a, Lomazzo mai adaugă: « Spiritul şi viaţa artei stau tocmai în mişcare, căreia pictorii obişnuiesc să-i pretindă cînd furie, cînd graţie » (cartea a II-a, cap. II, p. 108). Vom vedea că o întreagă perspectivă viitoare este conţinută în această ultimă idee şi că estetici considerate prea adesea de către critica modernă ca fiind opuse manierismului şi barocului, sînt cuprinse amîndouă în opera lui Lomazzo.

Manierismul

Ceea ce ne interesează pe noi este incidenţa acestor noi teorii cu compoziţia. Această incidenţă este uşor de remarcat chiar în epoca manieristă care constituie mai mult o perioadă de aşteptare şi de rafinament decît de adevărată creaţie.

O consecinţă a idealului pur formal al lui Lomazzo, asupra căreia trebuie să insistăm acum, este maleabilitatea trupurilor oamenilor sau animalelor, capacitatea lor de a se deforma: « Proporţia care va fi cea mai frumoasă, aceea trebuie urmată » spunea Lomazzo în cartea a V-a; dar să-i urmărim raţionamentul: « Este ceea ce observăm la toţi oamenii de talent, în operele cărora vedem labele picioarelor personajelor puţin mai mici, iar gambele puţin mai lungi decît în realitate. Şi vom găsi alte însuşiri în operele lor care conferă multă graţie şi frumuseţe figurilor. Căci ochiul se delectează cînd anumite părţi ale corpului sînt zvelte, altele cărnoase şi « morbide » în vreme ce altele respectă proporţiile naturale » (cartea a V-a, cap. I, p. 251). Astfel formele nu mai opun nici o împotrivire, ele pot urma cu uşurinţă curbele ornamentale sau traseele de care artistul vrea să le facă să asculte. Am întîlnit acelaşi fenomen în epoca romanică: atunci fusese exploatat, pînă la ultimele lui consecinţe, cu o logică mult mai riguroasă. Înainte de toate, manierismul constituie o deşteptare a acelei disponibilităţi a formelor, a acelei supuneri a obiectului faţă de voinţa abstractă.

Desigur că acele gambe lungi, de care vorbeşte Lomazzo, nu se răsucesc aidoma cozilor de sirenă de pe ornamentele capitelurilor, ci urmează de bună voie un traseu ornamental, adoptînd apoi, cînd se va ivi ocazia, direcţiile impuse de cadru. Astfel, uimitoarele personaje din primul plan al frescelor lui Vasari de la Palatul Cancelariei din Roma îşi alungesc picioarele imense asemeni unor tije lungi vegetale; la fel Venus şi amoraşii lui Bronzino *(Alegoria dragostei)*, se îndoaie şi se dezdoaie, ca nişte panglici, pentru a asculta de marginile tabloului şi de diagonală.

Vom cita ca un exemplu deosebit de reuşit de deformare *Convertirea sf. Pavel*, tablou atribuit lui Niccolò dell'Abbate (muzeul din Viena). Un cal neobişnuit, aducînd parcă a girafă, îşi lungeşte gîtul pentru a-şi plasa micul cap triunghiular exact în armătura dreptunghiului. Însuşi sfîntul Pavel pare a-şi întinde braţele mai mult pentru a ne indica direcţia diagonalei decît pentru a-şi exprima tulburarea.

Întrucît simplitatea senină a albertismului dispăruse, iar acel realism ponderat, care servea drept frînă pentru toate extravaganţele compoziţiei abstracte, era dispreţuit,

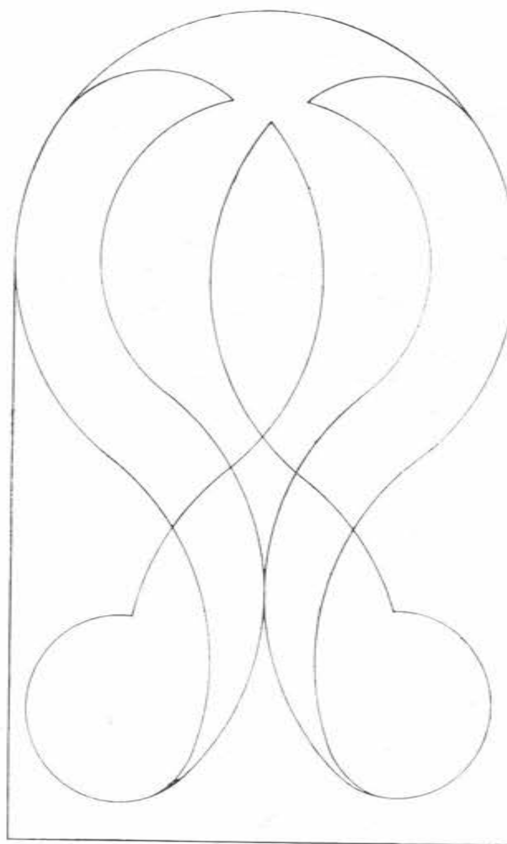


Jacopino del CONTE: Coborîrea de pe cruce, *desen.*
(Paris, Luvru, Cabinetul de desene).



Jacopino del CONTE: Coborîrea de pe cruce.
(Roma, foto Anderson).

respectarea aproape excesivă a traseelor atrăgea după sine un abuz de diagonale. Şi, pentru a reveni la marii maeştri, să comparăm operele lui Tintoretto cu cele ale lui Veronese: vom fi surprinşi văzînd personajele celui dintîi alunecînd atît de des spre marginile pînzei, în timp ce acelea ale lui Veronese sînt stabile şi bine implantate. Acest fenomen ne izbeşte îndeosebi în acele lucrări ale lui Tintoretto care au puţine personaje, ca *Leda* de la Uffizi, *Danae* de la Lyon, *Calea lactee* de la Londra, *Cele trei Graţii* şi *Mercur* de la Palatul Dogilor [4].



Simetrie pe axul vertical şi compoziţie pe cerc. Această simetrie riguroasă, dar avînd supleţea unui ornament — aici dublu S — este şi mai mult afirmată în lucrarea definitivă decît în desen.

Dar forma şerpuitoare este aptă nu numai să urmeze direcţiile care îi sînt impuse; am văzut că, unduitoare şi sinuoasă, ea acceptă curbele ornamentului. Iată deci ultima consecinţă a concepţiei manieriste: ornamentul devine schemă şi se substituie cercurilor, triunghiurilor, diagonalelor. Întocmai ca în epoca romanică, dar cu mult mai puţină constanţă şi diversitate, formele vor urma un ornament regulat, alcătuit din curbe. Gustul pentru o anume simetrie îi poartă pe artişti în această direcţie. În textul pe care l-am citat la p. 131, Lomazzo insista asupra rolului pe care-l avea punctul central către care trebuiau să privească personajele dispuse de jur împrejur. Curbe axate, centrate într-un punct, iată cum acest ornament generat de simetrie prin dedublare îşi face din nou apariţia.

Printre frescele lui Jacopino del Conte de la biserica San Giovanni decollato, din Roma (către 1540), o *Coborîre de pe cruce* ne va surprinde prin uimitoarea sa simetrie. Ca în multe alte tablouri cintrate, semicercul părţii superioare se continuă perfect în corpurile celor doi hoţi; dar mai este ceva: curbele în S şi figurile în semicerc sînt atît de exact reproduse de o parte şi de alta a unui ax median încît nu se mai vede decît un fel de floare uriaşă, un crin florentin. Într-un desen executat pentru acest tablou şi păstrat la muzeul Luvru, compoziţia este încă nedecisă, ea «se caută»; dar liniile fericit găsite de artist au pentru el mai multă importanţă decît ceea ce ele reprezintă: dorind să păstreze curba unui copac, pictorul o va înlocui în tablou cu o draperie.

---

[4] Nu trebuie totuşi să uităm că multe dintre pînzele expuse azi în muzee erau destinate la origine să îndeplinească o funcţie arhitecturală (plafon, locul de deasupra uşilor etc.). Este evident că perspectiva monumentală jucase atunci un rol important în elaborarea lor.



EL GRECO: Hristos pe Muntele Măslinilor.
Compoziție simbolică de inspirație bizantină — formele nu mai au legătură cu concretul și nu exprimă decît idei abstracte. Unele elemente, cum este somnul apostolilor, par încărcate de o oarecare revelație freudiană. (Londra, National Gallery).

Manierismul, repede înăbuşit în Italia de izbucnirea unor forţe noi, avea să dea aiurea, uneori chiar la mare distanţă, roadele sale cele mai bune; abia tîrziu se va ivi geniul său, El Greco, un geniu prea izolat şi prea personal, după cum se spune, pentru a avea imitatori; ar fi mai necesar să remarcăm faptul că el reprezintă o estetică depăşită, o artă ce nu va mai fi reluată ulterior. Manierismul, atît de discreditat, n-a însemnat decît o formă goală, artiştii care l-au adoptat nevăzînd în el decît un vocabular. El Greco toarnă în aceste linii suple şi docile întregul său misticism şi demonstrează că estetica flăcării, scumpă lui Lomazzo, poate exprima elanul cel mai sublim. Nu ne vom arăta decît surprinşi întîlnind la el, sub forma cea mai perfectă, şi mai vie, marile principii manieriste de compoziţie, în special compoziţia ornamentală.

În multe din operele lui El Greco ne frapează riguroasa lor simetrie. *Înălţarea* (de la Prado) este exemplul cel mai bun. Totul este numai flăcări; cea care ţîşneşte mai puternic este Isus, drept pe ax; celelalte se curbează înspre înăuntru, în jurul lui. *Botezul lui Hristos* (de la Galeria Corsini, Roma) este şi mai ornamental; pe axul central, simetria desenează o serie de migdale mistice; în *Ospăţul din casa lui Simon* (muzeul din Chicago), ornamentul începe de la mijloc în jos, urmează genunchii aproape împreunaţi, se rotunjeşte în jurul personajelor, pentru a se subţia în dreptul turnului de biserică din fundal, formînd un fel de cupă sau de ciboriu. Dar să ne oprim asupra *Înmormîntării contelui de Orgaz*, compoziţia cea mai surprinzătoare a maestrului. Rotunjită sus în semicerc, această operă grandioasă este compusă aidoma unui timpan romanic. Partea superioară, care constituie timpanul însuşi, este năpădită de un ornament simetric, de formă treflată, amintind dispoziţia personajelor de pe timpanul de la Moissac. Partea de jos este un



EL GRECO: Ospăţul din casa lui Simon.

Simetrie uşor deviată, dar foarte puternic subliniată. Prin fuziunea elementelor ea creează un ornament ce se stinge în vîrful turnului. Numai arhitectura rupe această rigoare. Regăsim aici S-urile inversate îndrăgite de Lomazzo. (Chicago, Art Institute).

EL GRECO: Înmormîntarea contelui de Orgaz.

În timpanele din evul mediu, de care El Greco pare să-şi fi amintit, unitatea, adeziunea la tema centrală, sudează numeroasele personaje, aşa cum le strînge o schemă unică. Aici, în şi mai mare măsură, personajele sînt legate unele de altele şi această interdependenţă va fi şi mai marcată în arta barocă. Suflul manierist ce le străbate, ce le adună şi le risipeşte, disimulează şi scoate la lumină riguroasa palmetă romanică. (Toledo, Biserica Santo Tomé, foto Anderson).



lintou subliniat de şirul de capete, orizontal, cum putea fi întîlnit pe aproape toate portalurile din evul mediu, şi centrat pe un motiv în formă de lacrimă; în mijlocul acestui motiv, o mînă este întinsă ca o floare, în caliciul său de dantele. Acest motiv este axat în partea de sus a tabloului şi, prin unirea cu aceasta, rezultă o imensă palmetă care acoperă întreaga lucrare. Trebuie remarcat că axul general al acestei opere foarte simetrice este deviat spre stînga, în jos. S-ar putea crede că este vorba de un defect de vedere, o asemenea deviaţie fiind frecventă la El Greco; dar explicaţia nu ne poate satisface deoarece axul este uneori riguros vertical şi central, ca în operele amintite mai sus. În *Încoronarea Fecioarei*, de la Talavera la Vieja, El Greco reia compoziţia *Înmormîntării*, cu registrul inferior subliniat de capete şi avînd deasupra o mare palmetă; din nou axul alunecă puţin spre stînga, dar fără să fie oblic de data aceasta.

În *Isus pe Muntele Măslinilor* (Londra), El Greco împinge abstracţia mult mai departe. Aici formele nu se mai organizează în jurul unui ornament, al unei curbe armonioase, ci, întocmai ca la Chagall, în jurul unei idei: stînca golaşe din spatele lui Hristos, o amintire a munţilor rîpoşi ai miniaturilor din secolele XIII—XIV[5], nu mai este decît o cortină, o mandorlă care îl izolează pe Isus în suferinţa sa; iar somnul apostolilor este redat într-o manieră impresionantă, dar pur intelectuală, prin conca ovoidă în care sînt închişi.

Manierismul duce în mod logic la arta ornamentală, abstractă. Dar arta abstractă nu are rădăcini populare; este arta unei minorităţi şi dacă nu este susţinută se stinge. Biserica, ce arăta atunci că se apropie de popor, a încurajat formele artistice mai accesibile, mai stimulatorii, şi a acordat întregul său sprijin dinamismului baroc.

[5] Cf. *Muntele Sinai* al lui El Greco.

Dinamismul, de la baroc la Delacroix

Gustul pentru diagonale distrugea simetria la care ţineau atît de mult manieriştii; la început simetria displace, apoi provoacă oroare. Este îndrăgit în schimb ceea ce se va numi *barocco*, adică ceea ce era neregulat, ca perlele portugheze — într-un cuvînt disimetria. În plus, diagonalele conduc la exprimarea mişcării: formele care pendulează se străduiesc în van să asculte de armătura dreptunghiului, ele nu mai au stabilitate. Personajele lasă impresia că sînt în cădere sau că se lansează în spaţiu. Se declanşează o mişcare ce nu se opreşte la cadru, ci se prelungeşte în afară. Acesta este dinamismul. Nu putem să nu ne gîndim la Wölfflin, la imaginea atît de frapantă a compoziţiilor *deschise* sau *închise*, a compoziţiilor dinamice care sparg cadrul[6]; dacă ne este îngăduit să modificăm puţin această imagine, vom spune că deşi cadrul este mereu prezent, deşi îşi pune în permanenţă amprenta, el nu mai constituie o frontieră: a devenit permeabil, este ca un grilaj; mişcările începute în interior îl străpung şi îi scapă.

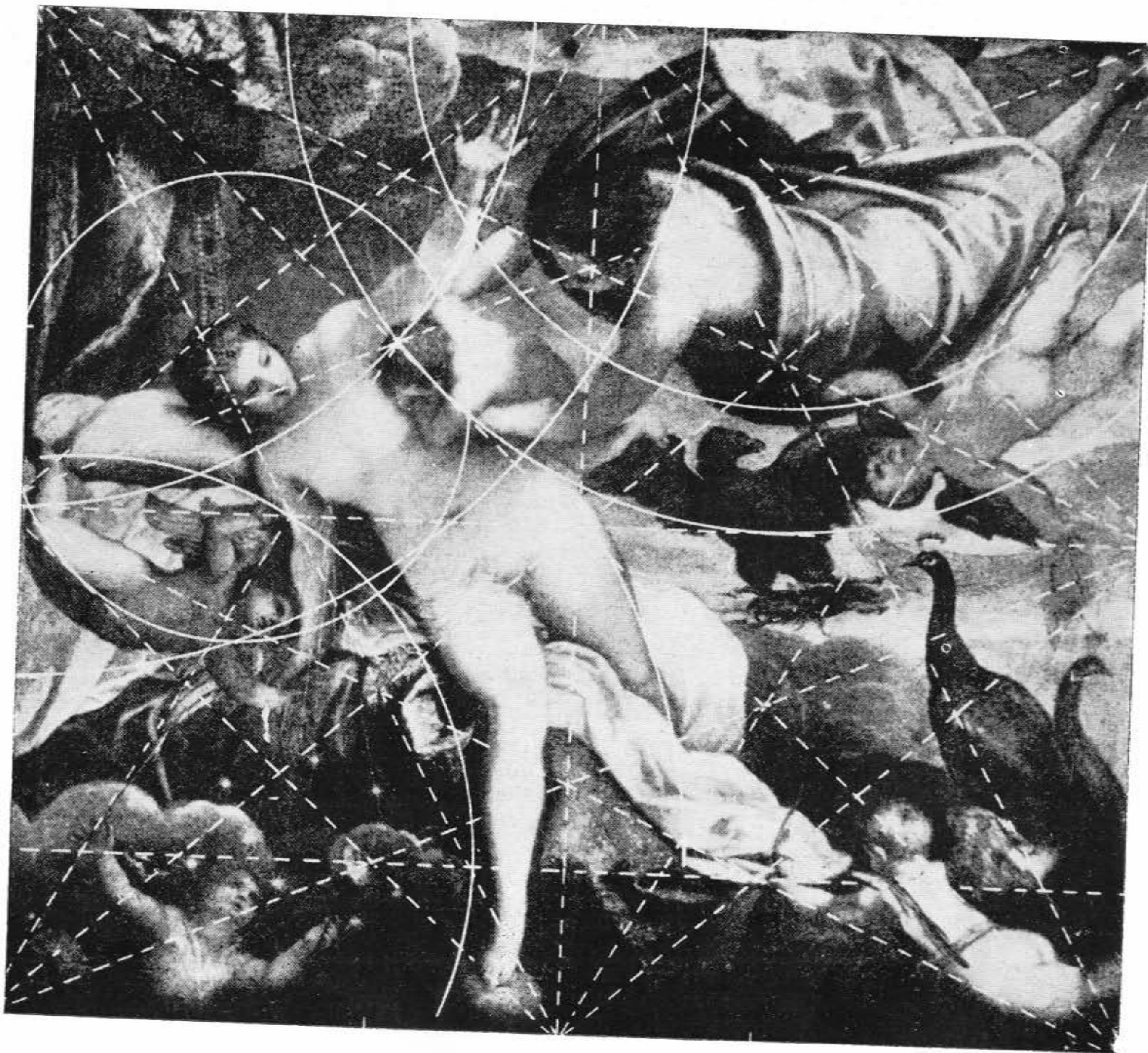
Supleţea pe care o au formele le face apte să exprime mişcarea. Este ceea ce înţelesese perfect Lomazzo. Toate personajele se agită. Un vrăjitor i-a atins cu bagheta sa pe sfinţi şi pe zei, încremeniţi de mai multe secole; ei se trezesc, dansează, se învolburează într-o mişcare continuă. Piero della Francesca sau chiar Rafael ar fi fost cuprinşi de stupoare dacă ar fi văzut acest balet. Arta barocă se născuse. Între degetele artiştilor se afla o pastă elastică gata să exprime elanul credinţei Contrareformei. Dar suprimarea vechilor constrîngeri este urmată de cîţiva pictori mediocri; numai doi mari maeştri se detaşează de

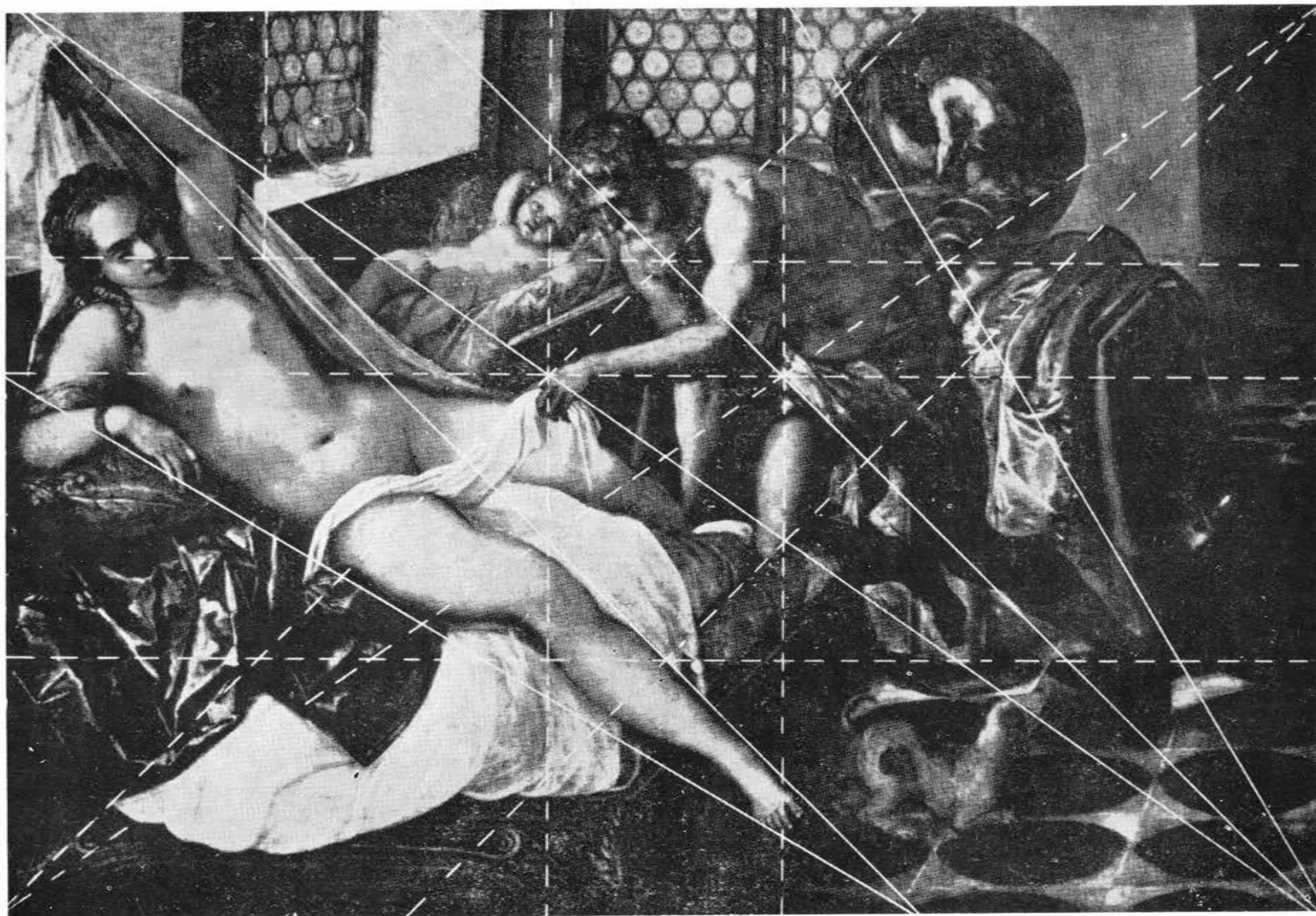
[6] H. WÖLFFLIN, *Principii fundamentale ale istoriei artei.*



TINTORETTO: Calea lactee.
Compoziție pe armătura dreptunghiului. Tintoretto are grijă să înscrie personajele acestei alegorii cosmografice într-un întreg sistem de curbe și de cercuri evocînd mecanica sferelor. (Londra, National Gallery, foto Anderson).

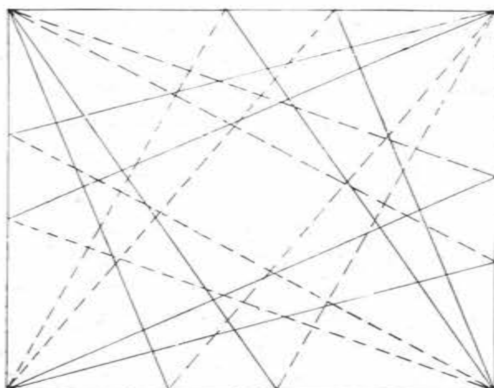
mulţime: Tintoretto, precursorul, şi Rubens marele geniu baroc.
Tintoretto lucrează asemenea decoratorilor de teatru, cu o rapiditate ameţitoare, evitînd de cele mai multe ori traseele complicate, greu de determinat. Majoritatea operelor sale sînt compuse numai pe armătura dreptunghiului, altele pe diagonala pătra-

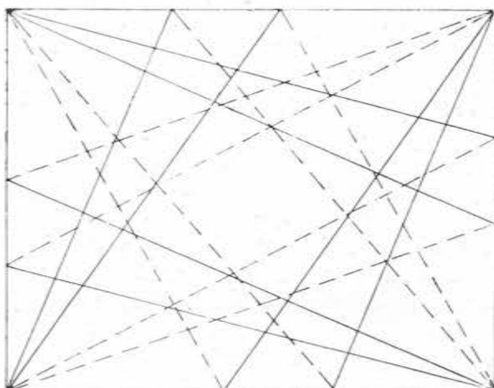


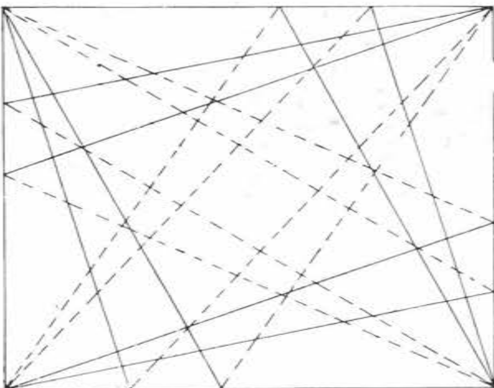


TINTORETTO: Venus şi Vulcan.
Cele două oblice mari pornind de sus din stînga, spre dreapta jos, sînt diagonalele pătratelor ; personajele se organizează docil pe ele. Proiectate pe laturi, punctele de încrucişare ale diagonalelor pătratelor cu cele ale dreptunghiului vor stabili, în stînga şi în partea de sus, locul unde vor cădea oblicele secundare care închid scena. (Pinacoteca din München).

tului obţinut prin rabaterea laturii mici pe cea mare, sau pe diagonalele celor două pătrate obţinute prin acelaşi procedeu *(Venus şi Vulcan*, de la München). Deseori un cerc completează aceste cîteva linii *(Cele trei graţii, Ariadna şi Bachus*, de la Palatul Do-


a.


a'.

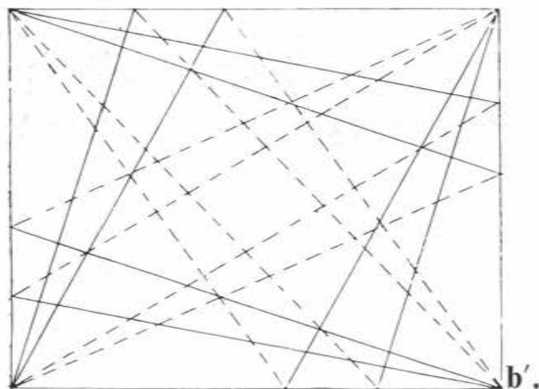

b.

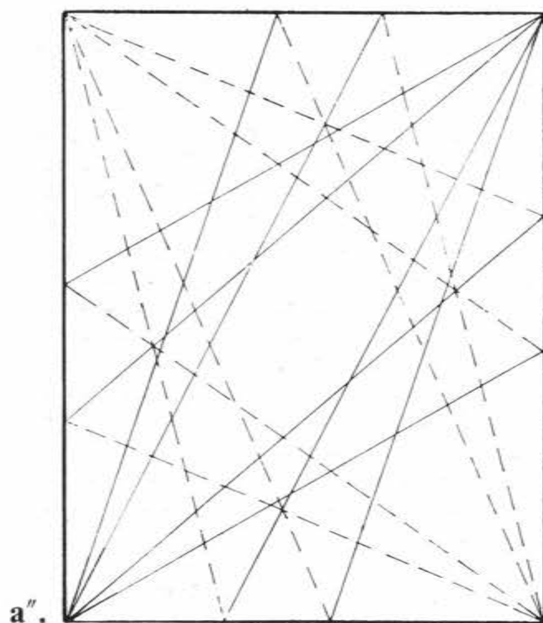
Raporturi muzicale dinamice.

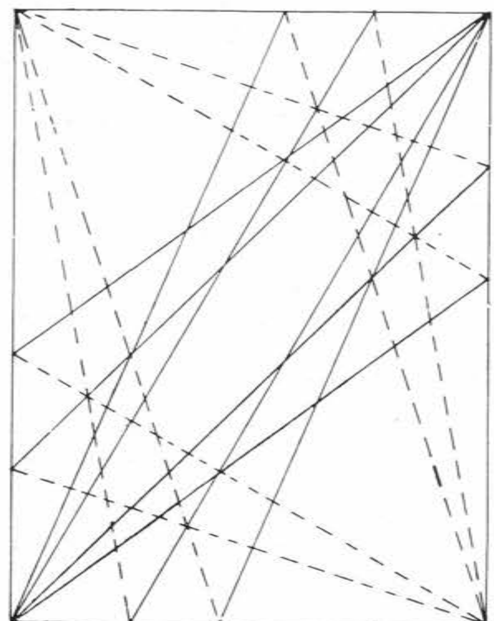
gilor). Această ultimă compoziție, de o perfecțiune ce îți stăruie în memorie, este totuși foarte simplă: cele trei mîini se unesc în centru, în punctul de intersecție al diagonalelor. În *Calea lactee*, de la Londra, armătura dreptunghiului se combină cu mai multe cercuri, care evocă, probabil, lumea cerească.

Dacă Tintoretto urmărește cu predilecție diagonalele oferite de cadru, asta înseamnă că evită întotdeauna simetria. Aceasta este caracteristica tuturor compozițiilor sale, ea îl deosebește, ca și pe Jacopo Bassano, nu numai de Veronese, ci și de un manierist pur ca El Greco. Desigur, armătura dreptunghiului este, în ansambul, simetrică; dar Tintoretto adoptă întotdeauna o direcție unică, care va fi linia de forță a pînzei, direcțiile contrare nefiind amintite decît prin elemente fragmentare. Am văzut că el folosește și numărul de aur; într-adevăr acesta propune o cezură care nu se află nici la mijloc, nici la o treime și ale cărui reguli proprii distrug simetria. Raporturile muzicale prezintă același avantaj, iar Tintoretto le-a cunoscut bine.

Această disimetrie, aceste forme oblice lansate în spațiu și cărora cadrul nu le oprește mișcarea, fac din Tintoretto un anticipator, chiar atunci cînd rămîne un manierist care, cu vîrful unei pensule ușoare și

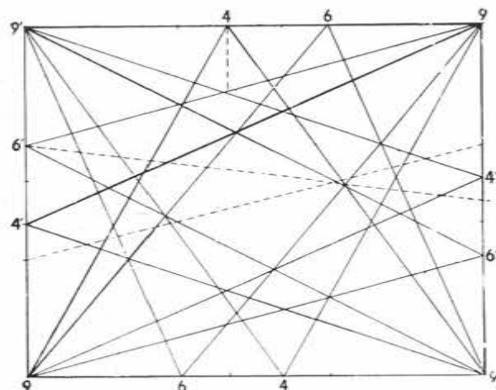

b'.





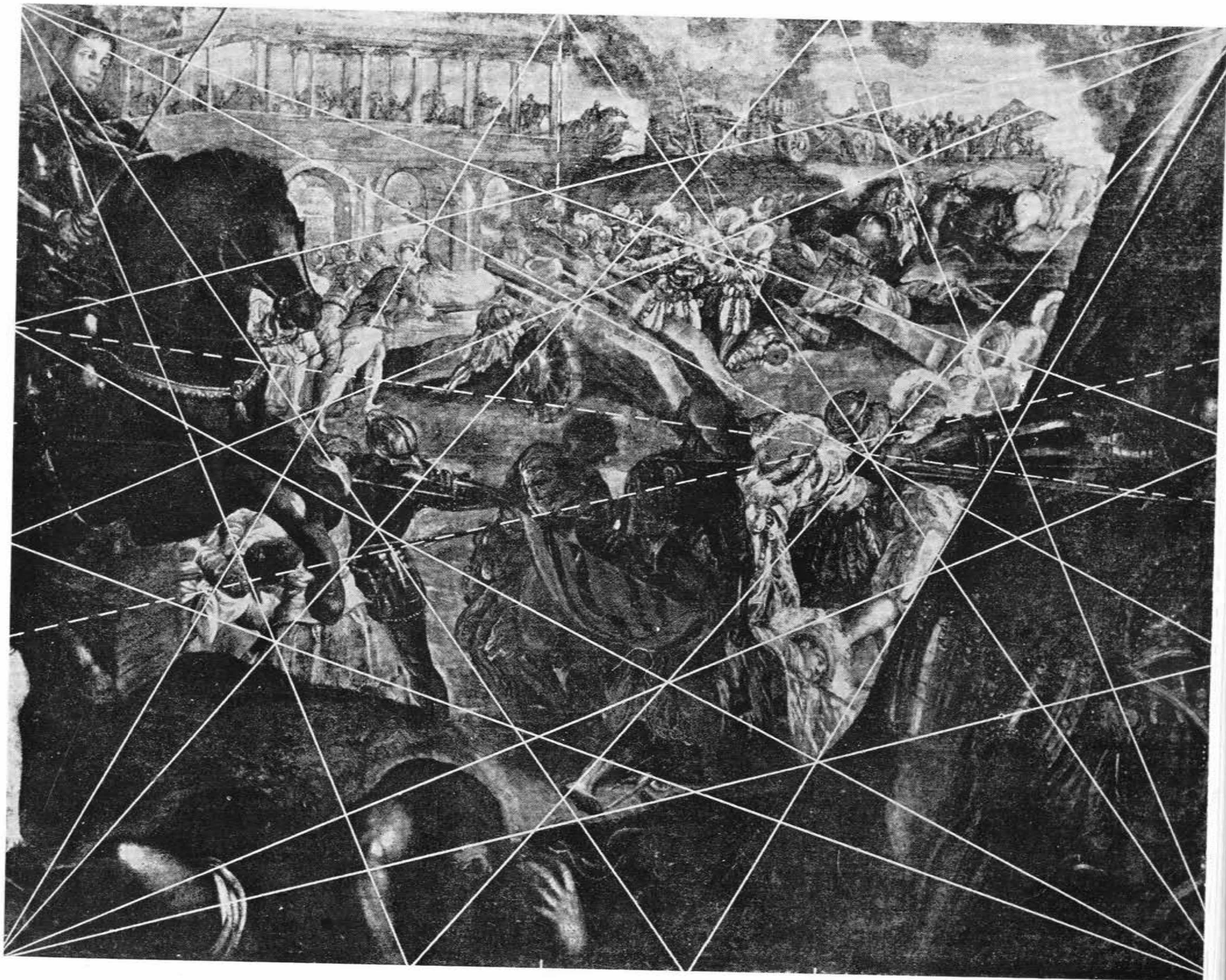
cu îndemînare neobişnuită, îşi alungeşte figurile şerpuitoare şi brăzdează frumoasele sale nuduri cu lumini incendiare. Dar lui nu-i pasă de teorii. Viziunea sa originală se alimentează din prezent ca şi din trecut şi ne conduce, în cele din urmă, către dinamismul baroc.

Tintoretto este poate primul artist la care întîlnim o folosire deosebit de dinamică a traseelor obişnuite, devenite apte să exprime o artă nouă. Printre marile *Bătălii ale lui Gonzaga*, astăzi la muzeul din München, există una, *Bătălia de la Pavia*, al cărei prim plan este tăiat de oblice ce delimitează zone de umbră. Această triangulaţie violentă şi neregulată accentuează impetuozitatea bătăliei, părînd să scape oricărui traseu static. Şi, într-adevăr, ea operează un decalaj al cezurilor muzicale a căror explicaţie o găsim în figurile alăturate. În figurile a, a', b, b', (p. 171) nişte trasee oblice se învîrt pe laturile tabloului într-un sens sau în altul; ele sugerează o mişcare de rotire, sprijinindu-se în acelaşi timp puternic pe diviziunea simplă a dreptunghiului. Fiecare are propriul său caracter: traseul 9/12/16,



TINTORETTO: Bătălia de la Pavia.
Am văzut cum în Naşterea Venerei *a lui Botticelli mişcarea era creată de inversarea unui raport ; acest procedeu va oferi mari posibilităţi artiştilor avizi de mişcare şi de expresie dramatică. Tintoretto îl foloseşte în* Bătălia de la Pavia. *(Pinacoteca din München).*







RUBENS: Schimbul prinţeselor.

Referindu-se la Michelangelo, Lomazzo îi sfătuieşte pe artişti să înfăţişeze mişcările trupului omenesc în aşa fel încît ele să evoce forma şarpelui. Dacă braţul drept este dus înainte, stîngul este tras înapoi etc. Este contrapposto-*ul. Desfăşurarea pe care i-o dă aici Rubens nu este evidentă prin fiecare personaj, ci în ansamblul compoziţiei: Franţa , Spania (cu căşti) şi tinerele prinţese ne propun o ciudată răsucire a feţelor, a spatelui, a profilurilor. Să notăm şi cele două S-uri ale compoziţiei, de la cortinele de sus pînă la tritonii de jos. (Paris, Luvru, Arhivele foto).*

cu punctul de sprijin la 1/4 din latură, conturează un mare paralelogram central; proporţia 4/6/9, care este folosită aici de Tintoretto cu punctul de sprijin la o treime din latură, dă oblice mai accentuate şi un mic paralelogram central. Figurile a'' b'' înlocuiesc un ritm turnant cu o concentrare a traseelor pe oblice, pe care le alimentează din fascicolul lor mai mult sau mai puţin larg.

Poate fi lesne sesizat aici efortul artiştilor baroci de a modela datele tradiţionale şi de a extrage din ele scheme noi, capabile să susţină exuberanţa concepţiilor lor.

Rubens rămîne în Italia de la 1600 pînă la 1608, adică de la vîrsta de 23 la 31 de ani. Aici învaţă meseria, adică tot ceea ce se putea învăţa atunci în Italia. Îşi însuşeşte maniera italiană cam în spiritul în care era ea înţeleasă la Academia Carracci; forţa lui Michelangelo, compoziţia lui Rafael, culoarea şi ardenţa veneţienilor. Cunoaşte raporturile muzicale, numărul de aur şi posibilităţile dreptunghiului. De la Rafael, preia modul de a opune o pată luminoasă simetricii sale întunecate; la Michelangelo, va admira pînă la sfîrşitul vieţii sale musculaturile puternice; de la manierişti, elevii lui Michelangelo, va reţine mai cu seamă teoria *contrapposto*-ului. Personajul luminos, de exemplu, va fi văzut din spate, în timp ce personajul întunecat va fi văzut din faţă şi aceasta într-un mod mult mai subtil decît încercăm s-o spunem noi aici. Rezultă de aici că figurile vor lăsa impresia că fac balet: în *Istoria Mariei de Medicis* (de la Luvru), Franţa şi Spania par să se rotească în jurul celor două prinţese pe care le întîmpină. În *Vînătoarea de lei*, de la München, cercul se organizează în jurul leului. *Contrapposto*-ul e aici chiar simetria inversată: axul grupului central (care nu se află în mijlocul tabloului şi o să vedem de ce) împarte acest grup în două cîrlige aproape simetrice în raport cu un punct, întoarse unul spre stînga sus — capul calului —,

altul spre dreapta jos — capul omului răsturnat. Personajele de la pămînt își răspund în același fel.

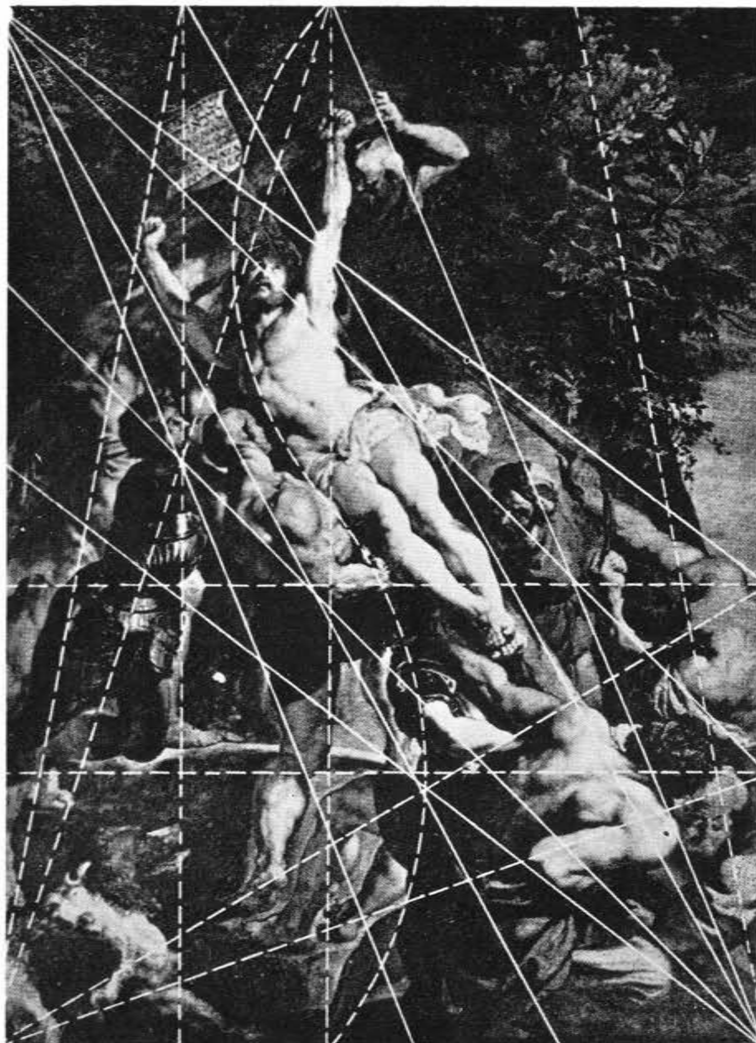
Traseele dinamice reproduse de noi la p. 171—172 au fost folosite de Rubens în toate etapele vieții sale, dar mai cu seamă după întoarcerea din Italia. Este greu de știut cine le-a inventat, dar ideea aparține cu siguranță unui italian. Asemenea trasee relevă un gust constant pentru proporții și aceste combinații liniare de o mare subtilitate nu puteau să apară decît în țara marilor artiști-geometri și teoreticieni. Cele două triptice de la catedrala din Anvers, *Ridicarea crucii* și *Coborîrea de pe cruce*, sînt prea accentuat axate pe diagonală (cu mișcarea simetrică a voleurilor, cel din stînga reproducînd mișcarea din panoul central, iar cel din dreapta o mișcare în sens invers). Aceste constatări nu lămuresc însă în întregime compoziția, nu explică încrucișarea fascicolelor luminoase pe axul pe care tocmai l-am indicat. Dacă ne amintim de traseele a'' și b'' totul devine clar. *Înălțarea crucii* urmează proporțiile 9/12/16 dispuse ca în figura b'', iar *Coborîrea de pe cruce* proporțiile 4/6/9 ale figurii a'', aranjament mai răsfirat, care desfășoară pe diagonală o zonă mai largă. Rubens a reluat de mai multe ori aceste compoziții dinamice. Era încă tînăr, avea numai 40 de ani, cînd a pictat *Vînătoarea de lei*, de care am vorbit mai înainte; raporturile 4/6/9 ale figurii a'' sînt luate pe cele patru laturi ale pînzei. Marea scriitură oblică a cavalerului azvîrlit din șa este bine circumscrisă, cele trei lăncii sînt riguros plasate, lungile oblice culcate ale părții de jos net delimitate. *Lupta amazoanelor*, poate puțin anterioară, este ordonată pe figura *a* al cărei traseu turnant, basculînd către dreapta jos, traduce bine mișcarea învolburată a cavalcadei: de la stînga la dreapta, pe pod, apoi de la dreapta la stînga, în rîu. Rubens a folosit un traseu analog în *Convertirea sf. Pavel* (de la Berlin) (fig. b') și în *Adorația magilor*, de la Anvers (fig. a și a').

RUBENS: Răpirea fiicelor lui Leucip.
Compoziție pe dreptunghi, cercuri, arcuri de cerc și — aproape ca întotdeauna la Rubens — pe contrapposto. *Folosirea judicioasă a curbelor și contracurbelor conferă întregii scene, în ciuda violenței subiectului, un fel de savoare amoroasă. (Muzeul din München, foto Giraudon).*

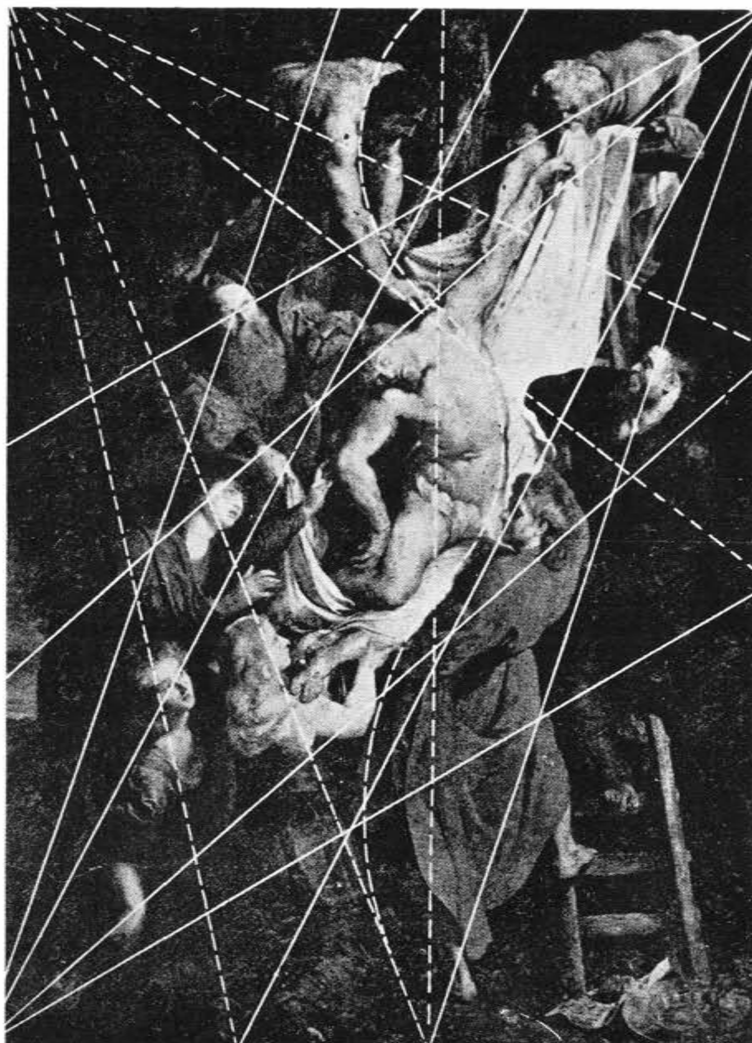


Delacroix, artist reflexiv, care meditase mai mult decît alții asupra artei sale, spunea: « Influența liniilor principale este imensă într-o compoziție » [7]. Uneori aceste linii principale nu sînt prea numeroase. Artistul se sprijină pe ele, tot ele asigură temelia edificiului, care se poate astfel dezvolta cu multă ușurință. Cîteva diagonale foarte simple îi erau suficiente, după cum am văzut, lui Claude Lorrain. Traseele pe care le propunem aici ca axe, ca « linii principale » ale unor compoziții de Rubens, sînt reduse de asemenea la ceea ce au ele esențial. Două puncte judicios alese pe fiecare latură a dreptunghiului sînt de ajuns.

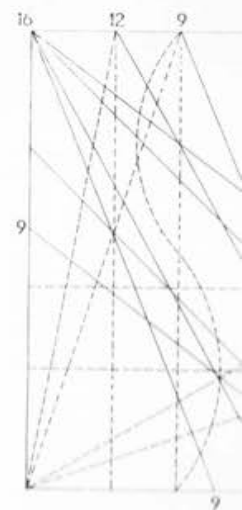
[7] DELACROIX, *Pagini din jurnal*, București, Editura Meridiane, 1965 (la data de 25 ianuarie 1847).



RUBENS: Ridicarea crucii.
Pentru a accentua violența mișcărilor și atitudinilor, Rubens grupează în cele două unghiuri opuse ale unui tablou raporturile pe care le-a ales. Obține astfel o compoziție de un dinamism exacerbat. S-ul se înfășoară pe una din verticalele 9. (Catedrala din Anvers).



RUBENS: Coborîrea de pe cruce.
Ca și în Ridicarea crucii, *Rubens grupează raporturile în colțuri. Dar întrucît subiectul comportă puțină brutalitate, el a luat un raport mai puțin strîns. (Catedrala din Anvers).*

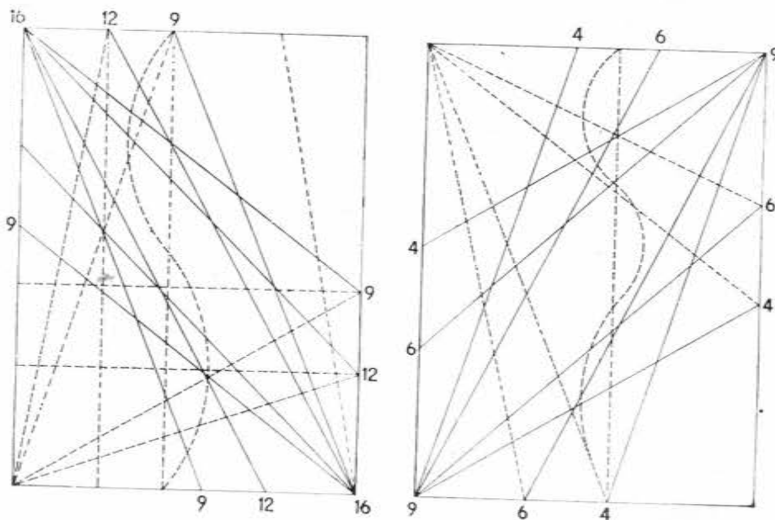


Curînd însă Rubens nu va mai avea nevoie de un traseu dinamic pentru a-și înflăcăra personajele cuprinse de un elan liric. Din ce în ce mai sigur pe el, va ajunge, ca și

Tintoretto, să exprime mişcările cele mai violente prin aceste mijloace foarte simple, care sînt armătura dreptunghiului şi cercul.

Rubens se serveşte într-o manieră foarte personală de armătura dreptunghiului. Făcînd oblicele să nu mai plece din colţuri ci din locul în care cad medianele, el deschide largi evantaie de linii directoare, vizibile îndeosebi în *Apoteoza lui Henric al IV-lea*, în *Chermeza flamandă* (amîndouă la Luvru) şi în marile peisaje, ca *Apus de soare* (Londra), *Peisaj cu un păstor* (Lord Carlisle), *Vara* (Windsor).

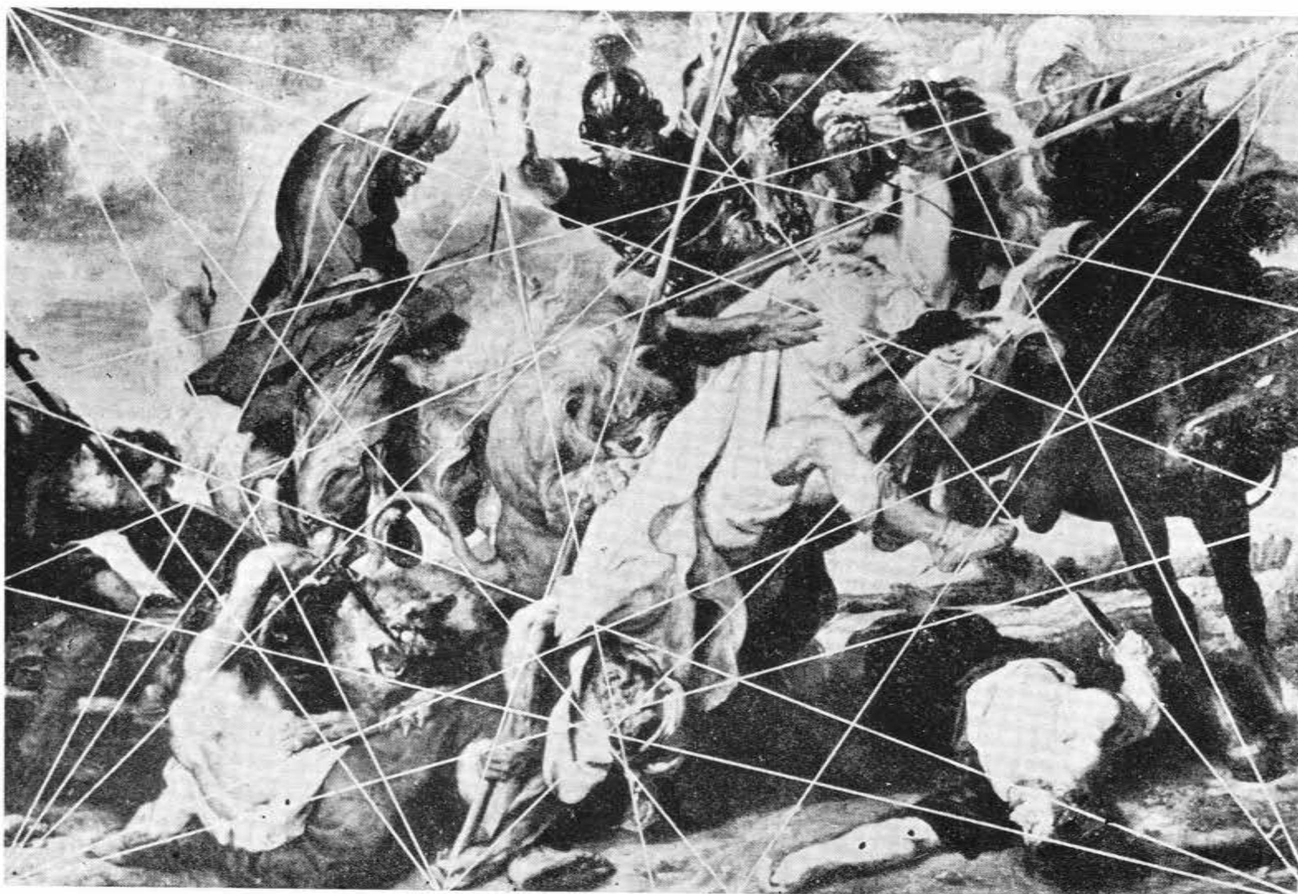
Cercul însă şi multiplele sale combinaţii îi îngăduie să obţină compoziţiile cele mai variate şi mai originale. În *Apoteoza lui Henric al IV-lea*, artistul aşază, simetric, două cercuri pe armătura dreptunghiului, unul la dreapta, altul la stînga. Centrul unuia va fi plasat pe Henric al IV-lea, iar al celuilalt pe Maria; în jurul celor două cercuri gravitează altele două, mai mari. În *Guvernarea reginei*, cercul din stînga este împins către partea de sus, deoarece deasupra fusese prevăzută deschiderea unei uşi (vizibilă în schiţă); Rubens îşi decalează compoziţia: în stînga, sus, zeii Olimpului, în cercul din dreapta jos elementele discordiei. *Răpirea fiicelor lui Leucip* (München), poate cea mai armonioasă dintre operele lui Rubens, este un ansamblu de curbe regulate plecînd de la dreptunghi şi cercuri. Tot Rubens este acela care face ca cercul să pătrundă în peisaj: *Curcubeul* şi *Căruţa împotmolită* (amîndouă la Ermitaj), *Naufragiul lui Enea* (Berlin) (pe raportul 4/6/9/, cu două semicercuri plasate în şicană). Cercuri în maniera italiană întîlnim şi în tablourile a căror parte superioară este rotunjită: *Ultima împărtăşanie a sf. Francisc*, de la Anvers (două cercuri tangente), *Răstignirea sf. Petru*, de la Köln (două cercuri intersectîndu-se). În sfîrşit, cercul se învolburează uneori ca o rachetă de artificii, împrăştiind lumină în jur, ca, bunăoară, în *Fecioara cu îngerii*, de la Luvru. Cercul care la Rafael era un element generator de calm, de perfecţiune imobilă, se învîrteşte la Rubens, ca o roată antrenîndu-ne şi pe noi în mişcarea lui ameţitoare.



Rubens este un virtuos al compoziţiei. Cunoaşte toate mijloacele folosite înaintea lui, simple sau complicate, lizibile sau subtile, şi le foloseşte după plac, marcîndu-le cu lirismul său care pare să curgă ca un torent liber şi fără nici un obstacol în faţă. Va păstra însă întotdeauna o predilecţie pentru această simetrie inversată din care Eugène Delacroix va face mai tîrziu modul său preferat de compoziţie.

Poate să pară ciudat că vorbim aici despre Delacroix. Dar marele pictor romantic [8] este mai degrabă elevul lui Rubens decît al lui Guérin. Personalitatea lui nu s-a format în atelier, ci în liceu; pînă la vîrsta de 18 ani nu a desenat deloc; dînd dovadă de mai multă maturitate şi fiind mai cultivat decît camarazii săi, el a reacţionat imediat împotriva învăţăturii din atelierul Guérin

[8] Delacroix nu admitea acest epitet, care i se potriveşte totuşi destul de bine. Trebuie să remarcăm însă că « romantic » este un termen mai degrabă literar.





și va merge la Luvru, pe care-l cunoștea foarte bine, să-și caute maeștrii. Se simte atras de Rubens; îl studiază cu pasiune. Dintre contemporani, colegul său Géricault, mai vîrstnicul Gros sînt singurele lui modele, dar nu se confundă cu ele. Delacroix are calitățile și defectele unui autodidact; maniera sa este puțin nesigură, tatonantă, dar împrospătată mereu de o continuă meditație.

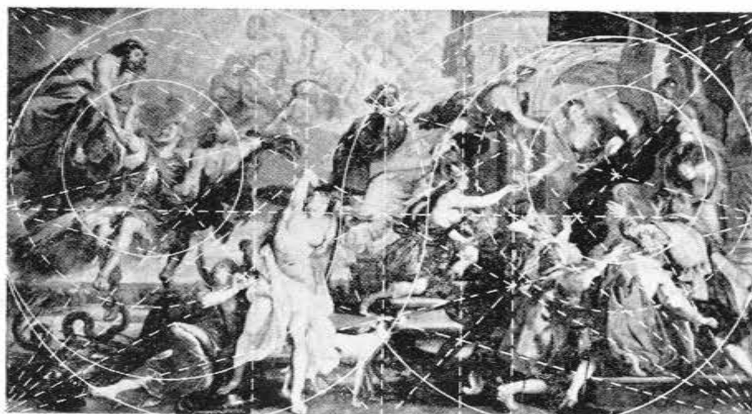
Pe de altă parte, el este un mare scriitor care, într-o formă de o mare puritate, exprimă cu justețe cele mai clare și mai sensibile idei cu privire la artă. Puține scrieri de artiști arată o grijă atît de constantă compoziției [9]. « Cu un desen bine făcut în ceea ce privește liniile compoziției și dispoziția figurilor, se poate renunța la schiță. . . » (15 februarie 1847). « Văd în pictori prozatori și poeți. Rima, restricțiile inerente versului, construcția indispensabilă care-i dă atîta vigoare, sînt analogul simetriei ascunse a echilibrului, în același timp savant și inspirat, care ordonează întîlnirea sau depărtarea între linii, pete, rapeluri de culoare etc. Alegerea fericită a formelor și

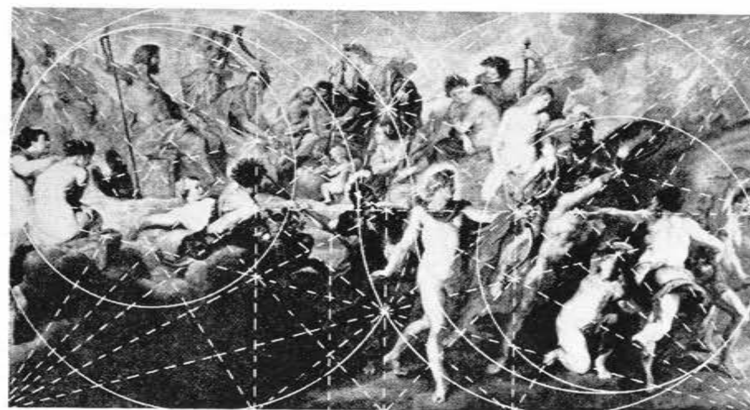
[9] DELACROIX, *op. cit.*

raportul lor just înțeles acționează asupra imaginației în arta picturii.» (19 septembrie 1847). « Dacă nu este vorba decît de a produce un efect asupra ochilor, prin aranjarea liniilor și culorilor, ca într-un arabesc; dar dacă unei compoziții — interesantă chiar numai prin alegerea subiectului îi adaugi o dispoziție a liniilor care mărește impresia, un clarobscur care surprinde imaginația, o culoare adaptată caracterelor, înseamnă că ai rezolvat o problemă mai grea și că, o dată mai mult, te-ai arătat superior: este adaptarea armoniei și a combinațiilor ei la un cîntec unic.» (20 mai 1853). « Independent de idee, semnul vizibil, hieroglifă grăitoare, semn fără valoare pentru spirit în opera scriitorului, devine la pictor sursa celei mai puternice bucurii.»



RUBENS: Vînătoarea de lei.
Compoziție pe raportul muzical dinamic. Armele, picioarele cailor, corpurile urmează cu impetuozitate obli-cele ce pornesc din punctele oferite de raport. Mai mult, grupurile sînt echilibrate cu grija cea mai cons-tantă pentru contrapposto, *realizat atît în spațiu cît și în plan, unde S-urile manieriste generează o secretă simetrie.*

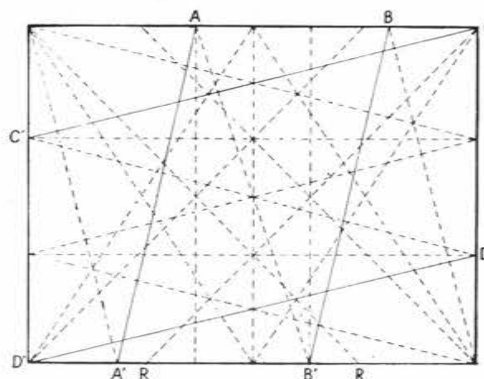




RUBENS: Apoteoza lui Henric al IV-lea.
Pînză construită pe armătura dreptunghiului. Regele şi regina sînt plasaţi simetric în micile cercuri ale căror centre se află la încrucişarea diagonalelor jumătăţii orizontale superioare cu diagonalele jumătăţilor verticale (pornind din partea de jos a liniei mediane). Două cercuri mai mari, în dreapta şi în stînga, sînt tangente la trei laturi ale dreptunghiului ; ele închid, într-o parte, pe seniorii care o însoţesc pe regină, iar în cealaltă parte, Virtuţile lui Henric al IV-lea. Aceste cercuri, reîntretăindu-se, formează o volută care reuneşte cele două scene. (Paris, Luvru, Arhivele foto).

RUBENS: Guvernarea reginei.
Acelaşi principiu de compoziţie ca şi cel întîlnit în exemplul precedent ; dar aici centrele cercurilor sînt invers simetrice ; unul pe diagonala jumătăţii de sus, celălalt pe diagonala jumătăţii de jos. Aceasta creează nişte curbe armonioase ce traversează compoziţia şi-l întovărăşesc pe Apolo care izgoneşte nenorocirile. (Paris, Luvru, Arhivele foto).

(20 octombrie 1853). « În orice obiect primul aspect de sesizat pentru a-l reda cu ajutorul desenului, este contrastul liniilor principale. » Dealtfel această grijă constantă pentru compoziţie se sprijină îndeosebi pe instinct. « Un fel de instinct îi clarifică artistului superior unde trebuie să rezide în principal interesul compoziţiei sale. » (25 ianuarie 1857). Or acest instinct se naşte din memoria vizuală; neputînd să vadă toate tablourile celebre, Delacroix studiază multe stampe şi sfîrşeşte, fără a cunoaşte întotdeauna legile oarecum pedante ale Renaşterii, fără a mai fi marcat de vicleşugurile de atelier care derivă de acolo, prin a compune ca maeştrii. Prin afirmaţia citată mai înainte: « Influenţa liniilor principale este imensă într-o compoziţie », debutează o analiză foarte pătrunzătoare a două gravuri executate după Rubens. Unei *Vînători de*





DELACROIX: Vînătoarea de lei.

Rabaterea micilor laturi. Proiecțiile orizontale și verticale ale colțurilor pătratului mic central determină două puncte pe fiecare din laturi, din care pornesc niște oblice paralele două cîte două. Printre acestea se află și « liniile principale » ale compoziției : oblicele AA', BB', CC', DD'. (Paris, Col. Heugel, Fotog. datorată d-lui J. Diéterle).

DELACROIX: Dante şi Virgiliu.
Este o lucrare de tinereţe. Rabaterea laturilor. Schema este simetrică. Cîteva diagonale în fascicole. Se poate uşor recunoaşte maestrul preferat al lui Delacroix. (Paris, Luvru, Arhivele foto).

lei (al cărei original s-a pierdut [10]) îi opune *Vînătoarea de hipopotami* (originalul se află la muzeul din München), înscrisă precis pe diagonalele dreptunghiului, avînd « aproape dispunerea unei cruci a sfîntului Andrei », linii care prelungesc « o linie de lumină »; şi notează foarte bine concentrarea axelor către mijlocul acestui tablou într-un fel de stea, pe care o va relua el însuşi în *Vînătorile* sale.

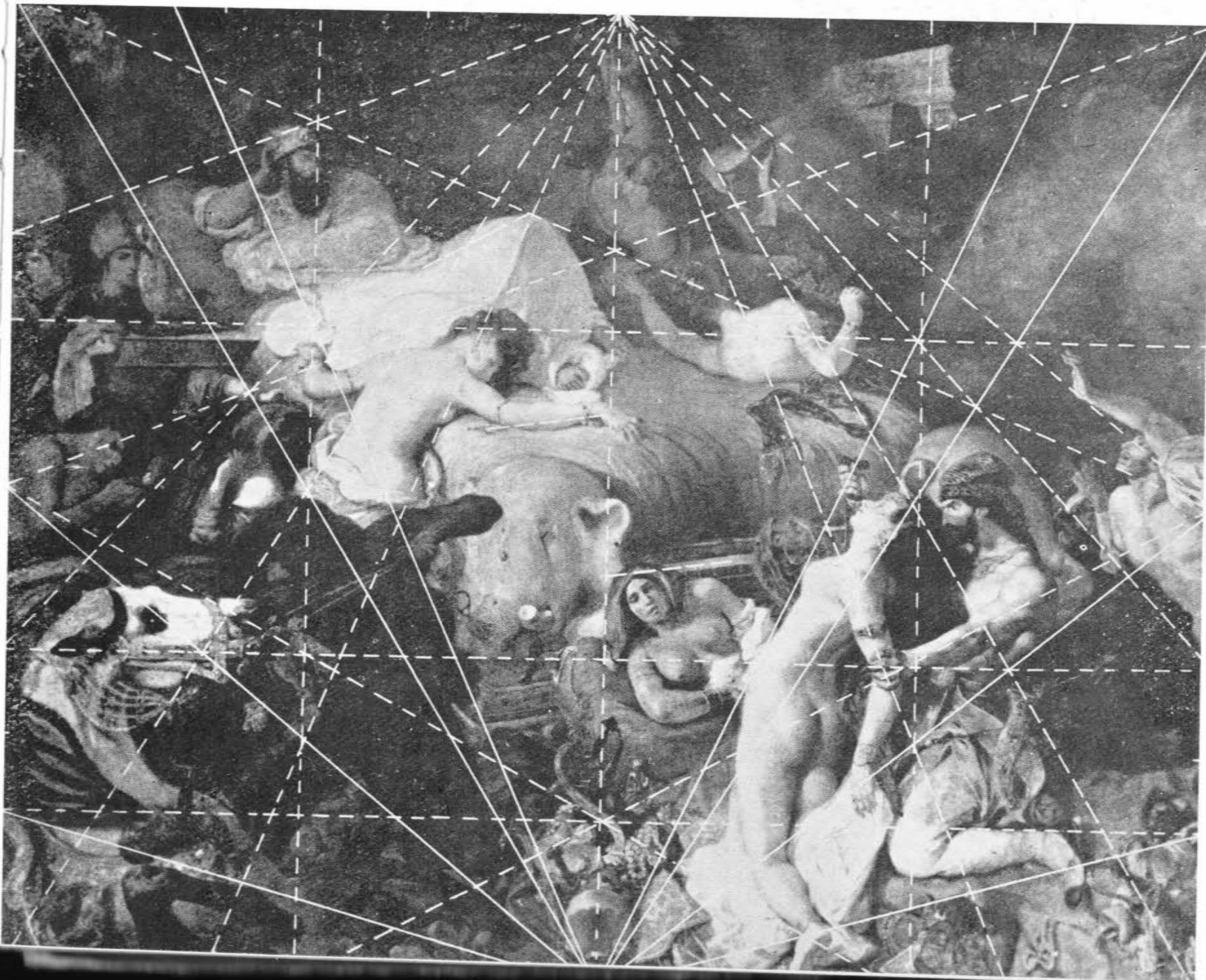
[10] Max ROOSES, *L'oeuvre de P.P. Rubens*, nr. 1153 (reprod.).

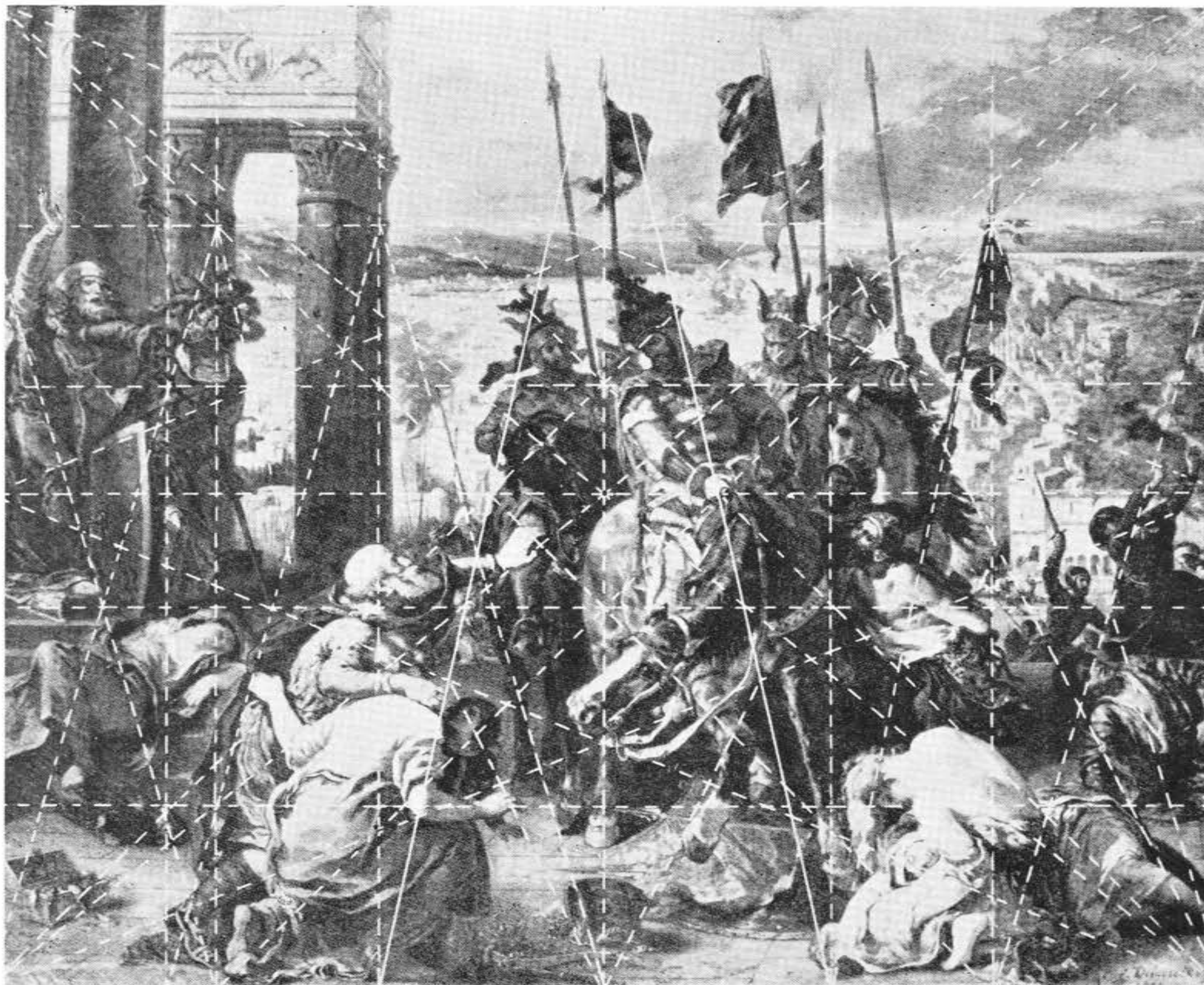
Una di
şi cele
fixată p
în susul
mitat d
este val
să ne a
sclavele



DELACROIX: Moartea lui Sardanapal.

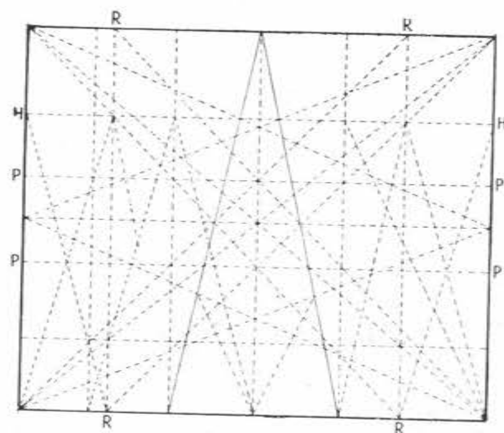
Una din cele mai frumoase compoziții ale maestrului. Aici totul este echilibru și opoziție: părțile deschise și cele întunecate, plinurile și golurile, tonurile calde și tonurile reci, luminile și umbrele. Construcția este fixată pe armătura dreptunghiului. Cîteva oblice pornesc din punctele date de această schemă și se grupează în susul și în josul axului central. Marele fascicol ce traversează pînza de la stînga la dreapta este delimitat de diagonalele jumătăților (verticală și orizontală) care pornesc din unghiul superior stîng. Aceasta este valabil pentru șarpanta plană a suprafeței pictate; dar ei i se adaugă o compoziție în adîncime. Fără să ne dăm seama, sîntem antrenați în acest spațiu imaginar, în acest uimitor echilibru creat de femeile, sclavele, caii, comorile ce gravitează în jurul patului pe care zace Sardanapal. (Paris, Luvru, Arhivele foto).





DELACROIX: Intrarea cruciaților în Constantinopol.
Rabaterea laturilor mici ale dreptunghiului. Diagonalele pătratelor RR astfel formate orientează cele două grupuri ale primului plan și imprimă mișcare cavalerului principal. Luînd naștere din încrucișarea proiecțiilor orizontale PP ale vîrfurilor micului pătrat central cu diagonalele celor două pătrate RR, verticale mari împart inegal suprafața, fixînd locul lăncilor și al arhitecturii. Punctul în care latura dinspre interior a fiecărui pătrat întretaie diagonala celuilalt stabilește o orizontală: aceasta va fi linia de orizont HH. Pe ea se sprijină numeroase oblice ce ritmează compoziția. (Paris, Luvru, foto Giraudon).

Această concentrare, caracteristică pentru folosirea de către Rubens a armăturii dreptunghiului, o regăsim pretutindeni la Delacroix, începînd cu *Barca lui Dante*, prima



lui capodoperă (evantai de oblice pornind din mijlocul laturii superioare și mijlocul laturilor din dreapta și stînga). *Masacrul din Chios* și *Moartea lui Sardanapal* sînt compuse în același fel. Un ax vertical foarte vizibil împarte acest ultim tablou în două dreptunghiuri simetrice. *Femeile din Alger* se înscriu pe o diagonală, tăiată de linia care unește mijlocul laturii stîngi cu mijlocul bazei.

Începînd cu *Judecata lui Traian* (1840), Delacroix va prefera pătratele obținute prin rabaterea unei laturi pe alta și care se încrucișează în partea centrală: așa se întîmplă în *Intrarea cruciaților la Constantinopol*, în reducția *Femeilor din Alger* (1849), în *Eliodor alungat din templu*.

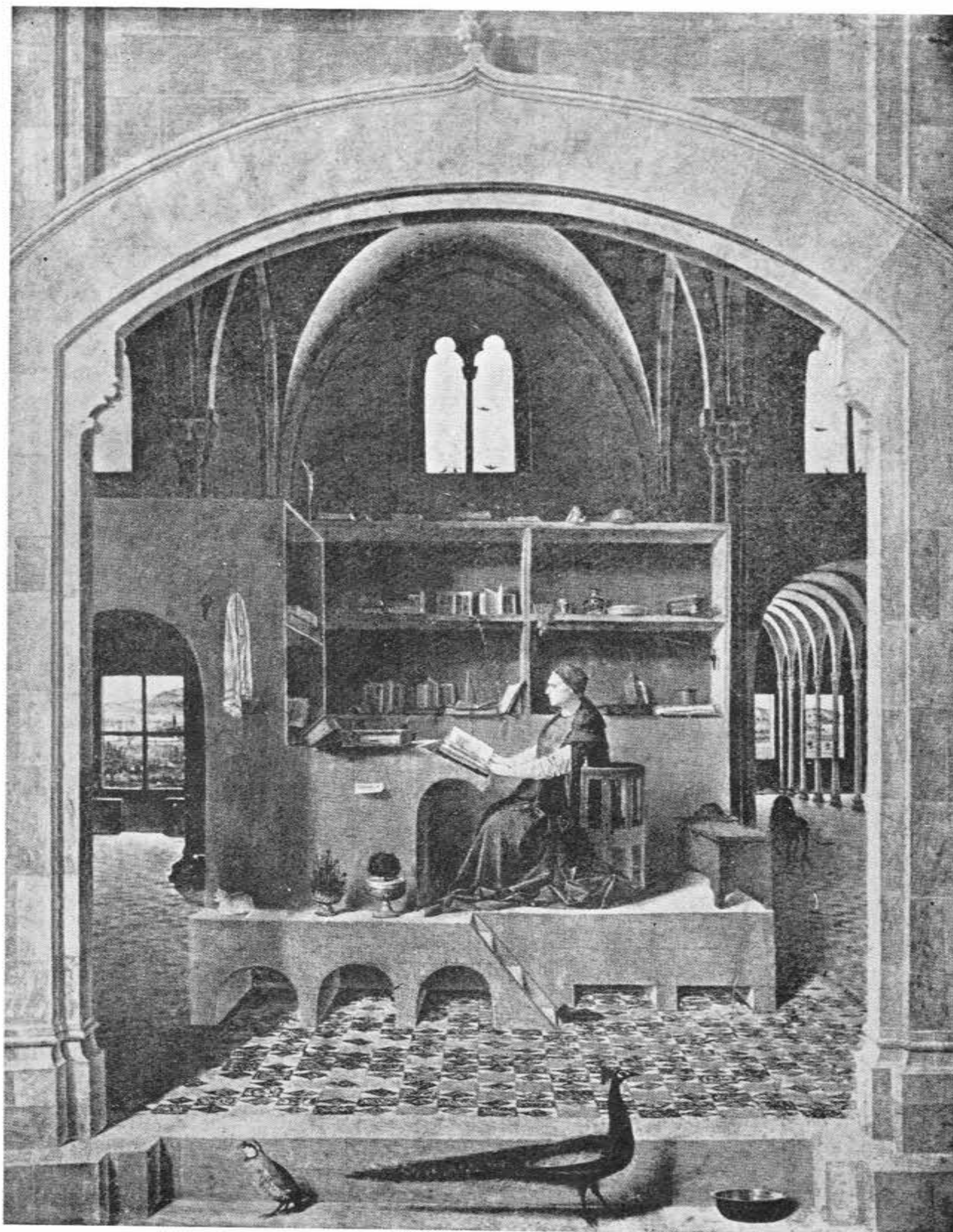
Libertatea (1830) amintește, desigur, de Géricault, dar exemplul lui Rubens îi dictează o compoziție însuflețită, adăugînd la liniile dreptunghiului un triunghi dinamic, care se înscrie destul de ciudat pe raportul 9/16 și basculează către dreapta; este puțin probabil că Delacroix ar fi căutat acest raport — a cărui cunoaștere abstractă îi lipsea cu siguranță — dar memoria sa vizuală trebuie să i-l fi propus în modul cel mai firesc, ghidată de marea perspicacitate a artistului privind implicațiile unui subiect.

Marca personală a compozițiilor lui Delacroix este dată de alternanța regulată și echilibrată a zonelor de lumină și a umbrelor. Dacă adăugăm la aceasta și jocul culorilor complementare vom avea secretul echilibrului pictural întîlnit în majoritatea operelor sale. Și din acest punct de vedere Delacroix este discipolul lui Rubens; dar ceea ce pentru imaginația debordantă a marelui flamand era un simplu efect între multe altele, a devenit pentru Delacroix un mijloc preferat de expresie. În *Moartea lui Sardanapal*, figurile care își răspund pe diagonalele simetrice au valori opuse: fiecare jumătate a tabloului pare să fie negativul celeilalte. În schiță, aranjamentul liniar este mai puțin riguros, dar această simetrie contrastantă este foarte evidentă. Formele se învolburează ca într-o schiță de Rubens. În tablou, unde rațiunea are întîietate, spiritul clasic al lui Delacroix îi dictează mai multă regularitate: curbele sînt încă dinamice, dar țîșnesc din mijloc în jos și se rotunjesc ca niște jerbe, obscure în partea stîngă, în jurul capului luminos al calului, și luminoase, în dreapta, în jurul unei pete întunecate [11].

Această alternanță, prezentă în *Masacrul din Chios*, va fi, de-a lungul întregii cariere a lui Delacroix, cîntecul muzical, vibrația, acompaniamentul bătăliilor, al cavalerilor mauri, al marilor compoziții sau al micilor schițe. În *Eliodor*, ea va deveni o adevărată simetrie formală, dînd naștere unui arabesc ornamental.

---

[11] O analiză foarte interesantă a arabescului din acest tablou a fost făcută de Marcelle WAHL, *Le mouvement dans la peinture*, Paris, Alcan, 1936.



Antonello da MESSINA: Sfîntul Ieronim. *Reprezentarea celei de a treia dimensiuni este în acest tablou mai mult opera luminii decît a perspectivei. Aceasta din urmă este tăiată de cabinetul sfîntului; acest cabinet îndeplinește, în schimb, rolul unui ecran: el retrimite lumina care intră prin marea deschidere din față și o oprește pe aceea ce pătrunde prin fundal. Grație jocului acestor două surse luminoase opuse, ale căror luciri alunecă pe dale și se întîlnesc, obiectele, dealtfel cu dragoste descrise, sînt cînd jaloane, cînd obstacole; ochiul spectatorului trebuie să citească adîncimea pe etape, pînă la acel ultim orizont către care se deschid ferestrele.*
(Londra, National Gallery, foto Anderson).

7

Compozițiile în spațiu

Am studiat pînă acum, numai din punctul de vedere al geometriei, o problemă importantă, cu care s-au confruntat pictorii din toate timpurile: aceea a adîncimii, adică a exprimării în plan a celei de a treia dimensiuni, sau mai bine spus a transcrierii ei, a echivalenței ei în plan. În fața acestei probleme toți pictorii au ezitări: trebuie să-i găsească o soluție. Orice reprezentare sau evocare a lumii exterioare se face cu acest preț și aceasta este valabil pentru orice creație autentică: cubismul nu a fost oare și el obsedat, mai mult decît oricare altă școală, de cea de a treia dimensiune, iar coloriștii abstracți ai timpului nostru nu se gîndesc și ei la ea, negînd-o? Problema este complicată, pictura aruncă în luptă toate resursele pentru a o rezolva: desen și tente, știință și tehnică, toate sînt puse să-și aducă contribuția. Așadar nu o să ne surprindă incidența ei asupra compoziției.

Perspectiva « aeriană »

Această incidență nu era prea evidentă în evul mediu. Compoziția urma traseele geometrice plane. Corpurile pitagoreice erau prezente în mintea tuturor, dar desenul nu putea să reprezinte mai mult decît o față.

Trebuie să subliniem importanța fundamentală a sculpturii de-a lungul celor patru mari secole ale evului mediu: ea va avea întotdeauna o acțiune decisivă asupra cuceririlor picturii cînd se va pune problema adîncimii. Natura este atît de complexă încît pictorilor li se pare mai ușor să se bazeze pe acea realitate deja regîndită de om care este opera sculptorului. Sculptura poate cu atît mai bine să-l ajute pe pictor cu cît, în basorelief, și ea narează « istorii ». Iată deci că apare plastica, dar nu încă adîncimea. Unele reliefuri de pe fațade, apoi cel de pe zidurile corului, se detașează de fundal; Giotto este primul în pictură, care reușește să creeze un spațiu analog, un spațiu de sculptor. Frescele sale, am mai spus-o, se defășoară între două planuri paralele.

În ceea ce privește microcosmosul, care pătrunde, care se strecoară printre personaje într-un tablou de Van Eyck, el se reduce la o fereastră deschisă spre vis, dar prin aceasta compoziția nu se modifică: ea rămîne sensibil plană. Deschiderile fundalului joacă oarecum rolul acelor delicioase, vederi de țară întrezărite prin fenta obloanelor, în portretele lui Memling. Scenele sînt plasate în mijlocul unei arhitecturi, ca *Fecioara în catedrală*: pentru a accentua efectul geometric ele se folosesc de structurile edificiului. Se poate spune că aici perspectiva își îndeplinește deja rolul său ordonator și decorativ.

În sfîrșit, în Italia (p. 123—124) perspectiva organizează și compune în rețeaua ei; dar abuzul traseelor liniare sfîrșește prin a suprima percepția spațiului în loc s-o ajute să se realizeze și rețeaua rămîne în planul tabloului. A treia dimensiune va apare cu adevărat, în mod aproape neașteptat, odată cu Piero della Francesca, și aceasta grație perspectivei aeriene — cea care « prin degradarea nuanțelor aerului, face sensibilă distanța obiectelor între ele »[1].

Este sigur că Piero della Francesca nu a inventat perspectiva aeriană. Ea s-a răspîndit pretutindeni, în epocă, ca o apă limpede sau ca o ceață fină: în miniaturile lui Fouquet, în *Cartea inimii de iubire aprinsă*, în tablourile lui Antonello da Messina. *Sfîntul Ieronim* al acestuia din urmă, de la National Gallery, creează o impresie aproape stereoscopică care provine din circulația luminii în spatele obiectelor și din reflexele luminoase ale pavimentelor văzute în perspectivă. Nu desenul este perspectiv, ci aerul și lumina îți dau aici senzația fizică a spațiului. La majoritatea contemporanilor, adîncimea este abia schițată, personajele rămînînd în prim planul scenei: ai doar impresia că, în spatele lor, cortina începe să se ridice.

Piero della Francesca este primul care încearcă să stăpînească atmosfera: el vrea să o determine să pătrundă în riguroasa lui lume de forme pure: cuburi, sfere, poliedre. Matematicianul corpurilor pitagoreice nu putea rezista acestei mari tentații, de a introduce spațiul în formele desăvîrșite ale rațiunii. Personajele sale simple și statice sînt scăldate în aer, ca și cum s-ar afla sub un cristal (vezi *Biciuirea* și frescele de la Arezzo). Piero oferă astfel un echivalent al atmosferei, dar abstract. Și la drept vorbind, această întreprindere depășea mijloacele unui italian din secolul al XV-lea, ea presupunînd o tehnică a picturii mai rafinată, mai suplă, mai aptă să exprime luminile. . . Trebuie să-l așteptăm pe Vermeer. În realitate, cele mai savante compoziții geometrice ale lui Piero della Francesca sînt cele cu fundalul închis (*Pala Montefeltro* nu are decît un semicerc de adîncime, o nișă).

Leonardo da Vinci a analizat perspectiva aeriană cu o uimitoare acuitate și a expus în mod științific ceea ce marii noștri miniaturiști, apoi Piero della Francesca și alții au exprimat cu ajutorul instinctului: « Există trei perspective: întîi în raporturile de diminuare; în al doilea rînd în distanța culorilor; în al treilea rînd în gradul de finit al distanțării »[2]. Totuși el s-a servit întrucîtva de perspectiva aeriană în maniera artiștilor din evul mediu, sau mai exact asemeni peisagiștilor chinezi, care preferau fantasticul realului.

Artiștii Renașterii clasice nu au căutat cu adevărat să rezolve problema spațiului. Spațiul lor are de cele mai multe ori puțină adîncime, este închis de clădiri, chiar atunci cînd pictorul vrea să-l facă să participe la opera construită și să-i încorporeze personajele. Correggio constituie un caz aparte: spațiul lui nu este mare, dar artistul se mișcă în el în voie și, fără să lase impresia că bănuiește dificultățile, își determină personajele să evolueze într-o lume cu trei dimensiuni.

Spațiul baroc: adîncimea, înlănțuirea planurilor, iluzionismul

Problema adîncimii se pune într-un mod precis, teoretic, odată cu manieriștii florentini. Acum, ca și în evul mediu, influența

[1] Leonardo da VINCI, *Tratatul despre pictură*, nr. 222.

[2] Leonardo da VINCI, *op. cit.*, nr. 204.



DELACROIX: Lupta ghiaurului cu pașa, *1827.*
Mare admirator al lui Rubens, Delacroix folosește și el contrapposto-*ul. Îi acordă atenție încă de la primele sale lucrări : în* Barca lui Dante, *unul dintre damnați este văzut din față, altul din spate. Aici cavalerii se învîrtesc așa cum dansau în jurul celor două prințese zeițele lui Rubens. (Chicago, Muzeul, col. Potter-Palmer, foto Giraudon).*

sculpturii era, la Florența, considerabilă. Arta statuară se afla în avangarda manierismului și se va situa, puțin mai tîrziu, în avangarda barocului. Michelangelo a zdruncinat sensibilitățile, a subminat rutina, și-a pus amprenta pe toate artele pentru mult timp. Dar și unii maeștri mai modești au jucat un rol în acest sens: Benvenuto Ce-

llini a realizat « vederile multiple » și a ațîțat emulația pictorilor de felul lui Bronzino și Daniele Volterra, care au căutat și ei aspectele simultane: fețele și profilurile, spatele, dar și chipul. Un tur de forță care va fi depășit încă de Giovanni da Bologna prin înlocuirea vederilor multiple cu acel *contrapposto* în spațiu. M. J. Holderbaum a evocat foarte bine această competiție dintre pictori și sculptori [3] și a definit *contrapposto*-ul lui Giovanni da Bologna. « Torsul este un centru giratoriu cu proiecții centrifuge. Brațul stîng ridicat și îndoit și mișcarea complementară a gambei drepte, în partea opusă, nu sînt văzute în același timp, iar sentimentul echilibrului (principiul balanței asimetrice) dă naștere la impresii succesive, ca în muzică. » Astfel pictorii nu vor avea odihnă pînă nu vor obține nu numai vederile multiple ale lui Michelangelo, și ale elevilor săi, ci adevăratul echilibru în toate dimensiunile. Trebuie să remarcăm că aceasta nu reprezintă încă un element de compoziție. Manieriștii autentici compun în plan, asemenea artiștilor Renașterii timpurii; ei fac formele să vibreze, dar acestea nu se mișcă încă decît într-un spațiu limitat, un spațiu de sculptor (plafonul Sixtinei). Maeștrii baroci sînt cei care vor transforma cu adevărat *contrapposto*-ul plastic într-un *contrapposto* în spațiu.

Dar să ne întoarcem la *Vînătoarea de lei* a lui Rubens (muzeul din München) de care am amintit ceva mai înainte; este interesant să urmărim planul acestei scene. Cele două personaje care zac la pămînt par plasate într-un cerc în jurul grupului central. Ei sînt înfățișați astfel: cel din dreapta cu capul înainte și picioarele spre fundal, celălalt în poziție inversă; în jurul lor, în spațiu, un alt cerc: un cal întunecat sălțînd înainte spre dreapta, cu capul întors spre stînga, iar altul alb fugind spre fundal în stînga, și ținînd capul întors spre dreapta. Astfel, în această pînză, ca în multe alte lucrări ale lui Rubens, un *contrapposto* complex își desfășoară S-urile, contracurbele sale, pe două planuri; și tot astfel cercurile se învîrtesc, cu diferite înclinări, ca rotițele unui ceasornic. Delacroix îl va continua, în această privință, pe maestrul său spiritual. *Lupta ghiaurului cu pașa* (prima versiune, 1827) este un fel de carusel în spațiu: calul din dreapta are poziția exact inversă a celui din stînga, învîrtindu-se unul în urma celuilalt. Versiunea din 1835 are mai mult dinamism și este mai personală: cercul este ridicat din nou în planul tabloului și curba formată de cei doi oameni avînd valori contrastante înconjoară nodul creat de cele două capete, în contrast invers cu cele ale cailor [4].

Dar există și alte modalități de *a asocia fundalul cu primul plan* într-o compoziție concepută cu adevărat în profunzime. Să revenim însă la Tintoretto, maestrul care a realizat trecerea spre baroc. Gustul său pentru oblice îl conduce la o folosire cu totul nouă a perspectivei. Ea se înfundă ca o pană în tablou, acesta antrenînd personajele, chiar și interesul pentru scenă, ceea ce face ca uneori privirea să ne fie atrasă de punctul cel mai depărtat. Această perspectivă asociază figurile și obiectele din prim plan cu planurile cele mai profunde — prin mișcările, racursiurile, arhitectura sau prin cîteva mobile care se prelungesc spre fundal. De racursiurile inventate de Correggio, al căror rost era să « plafoneze » și pe care manieriștii le foloseau fără încetare, cu riscul de a-i agasa pe unii critici (ca Dolce), în combinațiile lor savante redînd atitudini simultane, Tintoretto se ser-

[3] Într-un articol din *Burlington Magazine*, decembrie 1956.

[4] « Tabloul meu capătă o torsiune, o mișcare energică care trebuie neapărat completată ». Și ceva mai departe: « Trebuie să mai umplu dacă este mai puțin natural, va fi mai fecund și mai frumos. Totul să se armonizeze. » (Eugène DELACROIX, *op. cit.*, 7 mai 1824, referitor la *Masacrul din Chios*).

DELACROIX: Lupta ghiaurului cu pașa, *1835*. *A doua versiune a* Luptei ghiaurului cu pașa *este mai savant construită. Învolburarea trupurilor: un adevărat vîrtej.* Contrapposto-*ul se stabilește mai degrabă în plan decît în spațiu. (Col. Bne Gérard, foto Bulloz).*



DELACROIX: Lupta ghiaurului cu pașa, 1835. *A doua versiune a* Luptei ghiaurului cu pașa *este mai savant construită. Învolburarea trupurilor: un adevărat vîrtej.* Contrapposto-*ul se stabilește mai degrabă în plan decît în spațiu. (Col. Bne Gérard, foto Bulloz).*



PARMIGIANINO: Fecioara, pruncul și sfinții. *Principiul personajului-ecran, plasat foarte aproape de noi; dacă acesta ar întoarce capul ar deveni un alt spectator. El face legătura între subiectul principal și noi. Degas va relua, mult mai tîrziu, aceste personaje tăiate, dar într-un alt spirit. (Florența, Uffizi, foto Alinari).*

vește pentru a străpunge peretele, pentru a face ca personajele sale să se introducă în cea de a treia dimensiune. Odată cu Tintoretto triunghiurile, traseele se deplasează în adîncime, rămînînd în același timp foarte aparente în însuși planul tabloului.

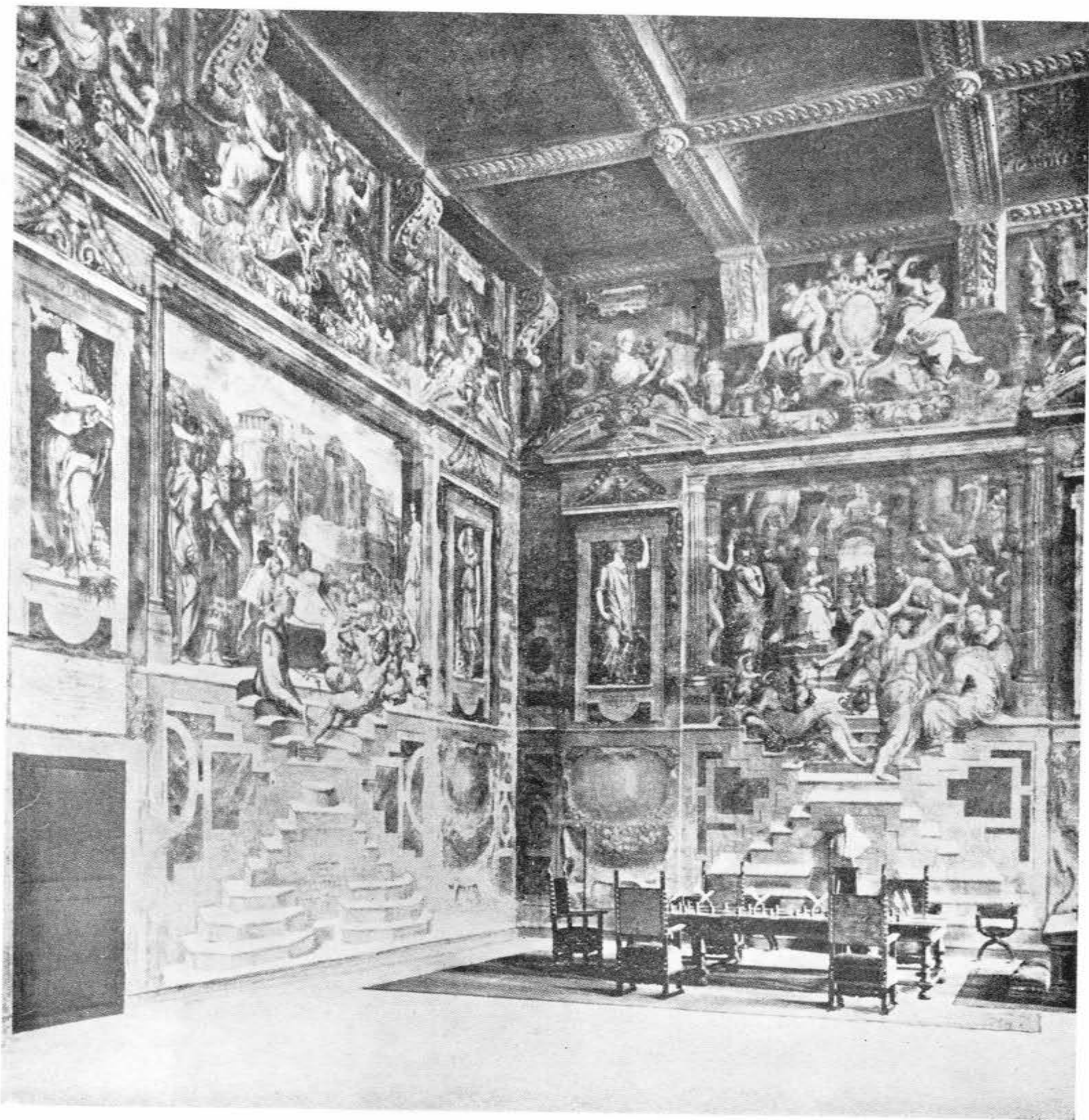
Bassano compune la fel. Există o adevărată opoziție între acești artiști și « muraliștii » ca Veronese, Puvis de Chavannes, Gauguin, care fac întotdeauna să simți suprafața impenetrabilă a peretelui pe care își aștern pictura.

Este interesant de remarcat că problema legăturii între planuri îi preocupase și pe manieriști și că aceștia găsiseră unele soluții destul de originale. La ei întîlnim ideea cu totul nouă de a încerca să creeze tranziția între lumea fictivă a scenei pictate și lumea exterioară, între personaje și spectator. Vasari, în originala sa decorație de la Cancelaria din Roma, a imaginat niște scări ce coboară din fiecare frescă în sală și pe care sînt așezate cîteva personaje, scoase în relief fără să prezinte vreun interes pentru scena reprezentată și gata să părăsească lumea fictivă pentru lumea noastră. Cu mult înaintea lui, Rafael și elevii săi își înconjuraseră frescele cu *trompe l'oeil*-uri, basoreliefuri, camee, camaieuri. Dar în cazul lui Vasari invenția este și mai îndrăzneață și treptele lui, ce fac trecerea între real și ficțiune, ne fac să ne gîndim la cele pe care Gémier le punea odinioară între scenă și sală și pe care actorii săi coborau cîteodată ca să se amestece cu publicul.

Nu este vorba de o inovație izolată. Fără a mai pune la socoteală imitarea scărilor lui Vasari (Poccetti, Ospedale degli Innocenti din Florența), și alți manieriști cultivă aceste treceri: în *Fecioara, pruncul și sfinții* a lui Parmigianino de la Galeria Uffizi, un personaj, din prim plan, este redat pînă la brîu: efectul este oarecum surprinzător, dar intenția este foarte limpede: omul se află foarte aproape de noi, fiind plasat între spectator și scenă.

El Greco va relua acest personaj înfățișat pînă la brîu în *Adorația păstorilor* de la Santo Domingo din Toledo; această pînză ne trimite direct la Parmigianino. În *Hristos și soldații*, de la Toledo, ca și în replicile sale, sfintele femei sînt redate tot pînă la brîu,

VASARI: Frescele Cancelariei din Roma. *Perspectivele ascendente ale plafoanelor au dat unor artiști ideea de a străpunge zidurile ca pe niște cupole. Vasari, printr-un joc savant de scări realizate în trompe l'œil, creează o ciudată punte, în genul celor realizate în teatru, între operă și spectator. (Foto Alinari).*



VASARI: Frescele Cancelariei din Roma. *Perspectivele ascendente ale plafoanelor au dat unor artiști ideea de a străpunge zidurile ca pe niște cupole. Vasari, printr-un joc savant de scări realizate în trompe l'œil, creează o ciudată punte, în genul celor realizate în teatru, între operă și spectator. (foto Alinari).*

EL GRECO: Hristos despuiat.

Tăind anumite personaje din prim plan pînă la jumătate, El Greco face și mai sfîșietor spectacolul pe care ni-l prezintă. Tot astfel cineaștii, în secvențele de « travelling », se vor apropia de personajul principal pentru a ne da iluzia că ne deplasăm chiar noi. (Pinacoteca din München, foto Bulloz).



la fel ca și donatorii din *Răstignirea* de la Luvru. În altă parte, un personaj de mari dimensiuni din prim plan pare că vrea să ne prezinte scena. El Greco a preluat această temă de la Correggio [5] care are, în această privință, un rol de inițiator. Dar El Greco a transpus-o într-un mod uimitor prin uriașul înger-cariatidă din *Viziunea apocalipsului* (New York, Metropolitan Museum).

Începînd cu secolul al XV-lea, peisajul a constituit domeniul privilegiat pentru evocarea spațiului. El a cunoscut o dezvoltare mai ales în nord, dar și în Italia, unde a primit pecetea unui geniu mai intelectual. Dacă am vrea să caracterizăm aceste două aspecte ale peisajului, am putea spune că în nord (de la fundalurile Maestrului din Flémalle și Fouquet pînă la vederile grandioase ale lui Bruegel), peisajul seamănă cu o ușă ce dă într-un cîmp, cu un evantai, cu un con pornind din ochiul pictorului și desfășurîndu-se spre infinit. În Italia, dimpotrivă, peisagiștii se vor numi la început « perspectivi » [6], iar noua știință îi obsedează în asemenea măsură încît la ei conul pare răsturnat: toate liniile constructive ale spațiului, strînse în fascicol de marginile cadrului, converg spre un singur punct, care a fost mult timp situat în centrul tabloului și care, chiar deplasat către extremități, va continua să înainteze spre interior asemenea

[5] Copia unei *Adorații a păstorilor* (col. Contini-Bonacossi, Roma).

[6] Francesco di Giorgio MARTINI: *Cetatea ideală*, palatul din Urbino, și *Istoria sf. Benedict*, Uffizi. Jacopo BELLINI: *Alegorie* și *Prezentarea Fecioarei la templu*, desene, Luvru.

EL GRECO: Viziunea apocalipsului.

Tradiția bizantină este mereu vie la El Greco. Amestecul personajelor de dimensiuni mari și mici era frecvent în evul mediu din rațiuni ce țin de scară și de hagiografie. Aici, sub influența Italiei de nord, asigură trecerea între planuri. (New York, Metropolitan Museum).



EL GRECO:
Viziunea
apocalipsului.
Tradiţia bizantină este mereu vie la El Greco. Amestecul personajelor de dimensiuni mari şi mici era frecvent în evul mediu din raţiuni ce ţin de scară şi de hagiografie. Aici, sub influenţa Italiei de nord, asigură trecerea între planuri. (New York, Metropolitan Museum).

vîrfului unui con ascuțit [7]. Să comparăm *Vedere din Delft* a lui Vermeer cu un Canaletto: același gen de peisaje de orașe lacustre, dar concepții opuse. Vermeer ar fi putut să se oprească la un canal, la o deschidere, dar el preferă să se situeze în afara orașului care se întinde ca o panglică între apă și cer. Canaletto construiește o Veneție arhitecturală, în care punctele de fugă pătrund foarte adînc și ordonează complexitatea detaliilor.

Aceste două atitudini vor rămîne distincte pînă în secolul al XIX-lea, deși perspectivii italieni, care nu au avut urmași, vor trebui să cedeze locul nordicilor aclimatizați în Italia; ei vor realiza acea înlănțuire perfectă a diferitelor planuri ce va constitui una din trăsăturile de bază ale « peisajului compus ». Apărut odată cu opera lui Claude Lorrain și a emulilor săi, peisajul compus va da în Franța operele sale cele mai izbutite (Joseph Vernet, Corot, în perioada de tir ·rețe). René Huyghe [8] a scos în evidență caracteristicile acestor compoziții comparînd, în cazul operei lui Corot, studiul după natură făcut pentru *Pod peste Narni* cu tabloul definitiv: succesiunea armonioasă a planurilor, separate, dar legate între ele, de la primul pînă la ultimul, este obținută cu ajutorul cîtorva transformări ingenioase ale realității.

Contrapposto-ul face personajele să pivoteze; barocul roman, mergînd încă și mai departe, le detașează complet de perete. Și el se naște tot din sculptură, în statuile lui Bernini găsindu-și cea mai bună expresie. Dar el apăruse cu mult înainte de Bernini, la Michelangelo și în formula manieristă de îndată ce aceasta părăsește mediul florentin pentru a se instala la Roma.

Arta nouă își face apariția în pictură odată cu falsele statui de la palatul Farnese unde Annibale Carracci, atît de ponderat ca pictor de șevalet, atinge o exuberanță cu adevărat barocă. Influența sculpturii ne transportă în spațiu, în timp ce uniunea organică cu arhitectura ne menține în el; barocul roman este o artă totală, care unește atît de bine cele trei arte plastice încît ele nu mai pot fi concepute separat și nu-ți mai poți de seama despre care din ele este vorba. Asistăm la triumful *iluzionismului*, al perspectivei monumentale perfecte (cum spuneam chiar la începutul acestei lucrări). Pictura se contopește într-un asemenea grad cu arhitectura încît sfîrșește prin a o trăda, prin a i se substitui. Văzută dintr-un anumit unghi, cel din care a fost concepută, nu mai știm dacă avem de-a face cu o cupolă adevărată sau cu una falsă. La palatul Labia din Veneția, Tiepolo se abandonează unei fantezii: este greu să distingi ceea ce este adevărat de ceea ce este sugerat de pictură într-o imagine ca cea pe care o reproducem aici. Evocarea adîncimii a ajuns la apogeu, și domină total pictura. Niciodată ea nu va fi mai autoritară. Creează iluzia, îndeamnă la visare, dar cu un realism concret care provoacă tulburarea și, din clipa în care ne deplasăm, amețeala. Compoziția i se supune, ca și restul, ea nemaifiind decît o construcție a spațiului fictiv.

Spațiul luminos

Prin aceasta atingem oare idealul lui Piero della Francesca, este oare spațiul aservit voinței abstracte a pictorului? S-ar putea crede așa ceva. În realitate însă pictorul de arhitecturi baroce rămîne un decorator; concepția sa este una specifică teatrului.

Visul umanistului geometru se va realiza prin Vermeer care, ajutat de o uimitoare

G. B. TIEPOLO și G. MENGOZZI COLONNA:
Frescă în Palatul Labia, Veneția.
La majoritatea iluzioniștilor, perspectiva joacă rolul principal; aici, ea este redusă totuși la minimum. O scară ne invită să pătrundem într-o sală vastă a cărei lumină ambientală creează prin ea însăși iluzia. (*foto Anderson*).

[7] « Perspectiva operează la distanță două piramide opuse: una avînd vîrful în ochi și baza împinsă pînă la orizont; a doua avînd baza lîngă ochi și vîrful în orizont ». Leonardo da VINCI, *Tratatul despre pictură*, nr. 235.

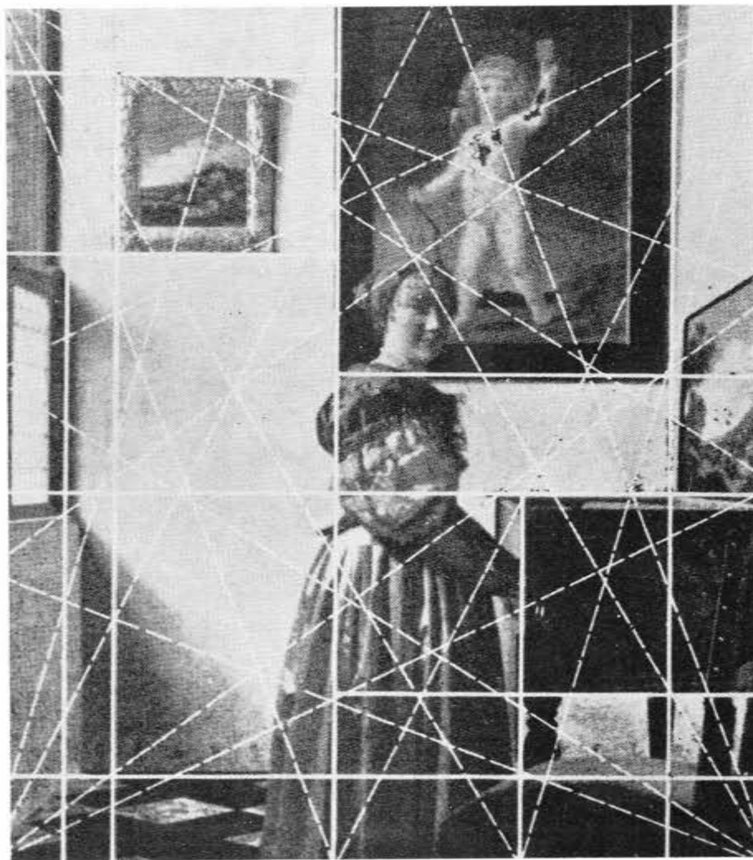
[8] *Dialogue avec le visible*, p. 210.

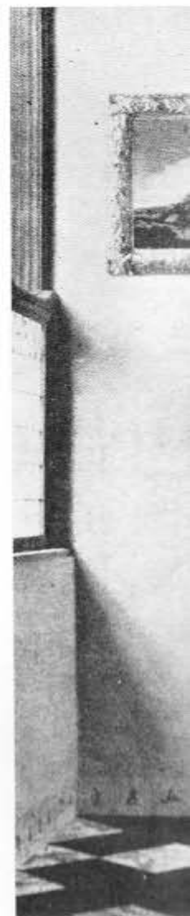


G. B. TIEPOLO și G. MENGOZZI COLONNA: Frescă în Palatul Labia, Veneția. *La majoritatea iluzioniștilor, perspectiva joacă rolul principal; aici, ea este redusă totuși la minimum. O scară ne invită să pătrundem într-o sală vastă a cărei lumină ambientală creează prin ea însăși iluzia. (foto Anderson).*

tehnică, va reuși să exprime cu o extremă precizie *cantitatea și calitatea luminii pe o suprafață dată situată într-un anume loc în raport cu sursa luminoasă și cu ochiul spectatorului.* Reușita lui Vermeer este întru totul excepțională; scopul lui de asemenea; dar puțini sînt cei care și l-au propus. Este vorba de căutarea unui artist izolat care lucrează încet și care găsește, prin fiecare din lucrările sale, soluția unei probleme. Folosindu-se de un număr foarte restrîns de obiecte: un scaun, o masă acoperită cu o cuvertură groasă, o fereastră, el primește sau interceptează lumina reflectată de un mare perete gol sau de boțiturile vernisate ale unei hărți plasate într-o lumină razantă. Construiește astfel acea piatră șlefuită cu apa sa, cu strălucirea sa, la care visa marele geometru din Arezzo și face să pătrundă în ea blîndețea atmosferei din nord. Vermeer este cu adevărat pictorul celei de a treia dimensiuni. Distanța între obiecte nu mai constituie o problemă de perspectivă aeriană, ci o cunoaștere perfectă a condițiilor în care se înfăptuiește percepția vizuală, deci a reglării ochiului și a acțiunii sale asupra planurilor [9]; de aici impresia de diafan ce pare să învăluie anumite părți. Vermeer va reuși să detașeze astfel un chip luminos pe Amorul tot luminos dintr-un tablou agățat pe peretele din fundal (National Gallery) sau un văl alb pe un zid alb (*Femeia cu ibricul*, New York).

Fiecare tablou ne face să pătrundem atît de intim în acest univers încît încercăm un fel de stinghereală, de parcă am fi niște intruși. În *Alegoria credinței*, de la Metropolitan Museum din New York, imaginea este stabilită, o să tulburăm lucrul. S-ar putea ca pictorul (din tabloul de la Viena) să se întoarcă și să ne întrebe ce căutăm acolo. Și această curioasă senzație de realitate cvasimagică, care ne taie răsuflarea, este dată de opera cea mai voit riguroasă,





[9] Un teoretician care, după cum vom vedea mai departe, a avut o mare influență asupra lui Seurat, făcuse aceste remarci pe care Vermeer pare să le fi presimțit: « Ideea unei diferențe de distanță este acuzată de o diferență de impresie asupra organului, independent de aerul albastru al atmosferei, care nu alterează culoarea proprie a corpurilor decît de la distanțe mari, cum a demonstrat Arago. Astfel ești avertizat foarte ușor că obiectul este mai aproape decît fundalul și că el se detașează de acest fundal. Tot astfel dacă obiectul este izolat, părțile cele mai îndepărtate de ochi vor fi mai puțin distincte decît cele învecinate. Aceasta dovedește într-adevăr că un obiect reprezentat în prim plan poate fi executat în așa fel încît să nu oprească privirea spectatorului sau să o deturneze de la obiectul principal, care va fi plasat în planul secund ». David SUTTER, *Philosophie des Beaux-Arts appliquée à la peinture*, Paris, 1870, p. 292.



VERMEER: Femeie în picioare în fața unui clavecin.
După ce-și stabilise spațiul său geometric cu rigoarea pe care am văzut-o în Atelierul pictorului, *Vermeer urmărește să pună stăpînire și pe lumină. El o dirijează, o organizează, stabilind o ierarhie a gradelor de luminozitate. Și precedîndu-i, fără îndoială, prin aceasta pe cineaștii moderni, el folosește niște panouri pentru a o reflecta pe personajele lui; aceasta ar putea explica luminozitatea atît de neobișnuită a umbrelor sale. Ecran era poate zidul așezat în fața ferestrelor, zid pe care Vermeer nu ni-l înfățișează niciodată (a se remarca reflectarea pe spătarul scaunului, în dreapta). Cît despre rigoarea ortogonală a schemei pe raportul muzical 4/6/9, nu ne face ea oare să ne gîndim la Mondrian? (Londra, National Gallery).*

în care nimic nu a fost abandonat la voia întîmplării, nici amplasarea modelului, nici locul și nici dimensiunile unei hărți; frumosul este captat prin toate coordonatele sale.

Ca și Vermeer și alți artiști din preajma lui își pun probleme asemănătoare, ale lor depinzînd însă în mai mare măsură de tehnicile perspectivilor. Aceste ecrane succesive care ne conduc treptat către lumina de amiază a grădiniței din tablourile lui Pieter de Hooch nu prezintă oare o vagă analogie cu portanții din teatrul baroc? Dar la pictorul olandez spațiul se adîncește grație unei anfilade de piese diferit eclerate și, aidoma ca la Vermeer, într-o măsură mai mare decît perspectiva, intensitatea luminii, conținutul ei atmosferic sînt cele care exprimă adîncimea.

Spațiul imaginar

Totuși această precizie a luminii exista deja în primele opere ale unui tînăr italian plin de îndrăzneală și de încredere ce sosise la Roma într-o vreme în care toți artiștii veneau aici să-și caute norocul, un tînăr aparte, un provincial, care lăsa impresia că nu știe să redea altceva decît personaje zugrăvite pînă la brîu alături de o natură moartă. Acest tînăr se numea Michelangelo da Caravaggio.

El picta vesele cîntărețe din lăută sau Bachuși în fața unui coș cu fructe. Pictura sa avea soliditatea operei lui Courbet, finețea lui Manet și o lumină aproape demnă de Vermeer. Dar un pictor de gen nu avea nici o șansă la Roma: Caravaggio voia să uimească; și astfel devine acel novator brutal a cărui influență a fost considerabilă asupra marilor luminiști ai nordului.

Abordîndu-l pe Caravaggio, revenim din nou la Italia. Ni se va reproșa poate că am acordat acestei școli un loc prea întins. Italienii însă se află la originea tuturor teo-

riilor abstracte care jalonează istoria picturii pînă în secolul al XIX-lea; şi, în măsura în care compoziţia este un lucru voit, gîndit, şi nu tradiţie de atelier, ea s-a născut în Italia şi a luat formele cele mai caracteristice.

De data aceasta putem afirma că este vorba cu adevărat de un novator, şi încă de unul brutal, care ne reţine imediat atenţia; cel puţin violenţa celei de a doua atitudini l-a făcut să fie considerat ca atare. Vom vedea însă că această judecată trebuie să fie nuanţată.

Caravaggio nu este un autodidact. Ajunge la Roma după ce învăţase cîte ceva din lecţia pictorilor lombarzi şi veneţieni. Desigur, caracterul său îl împinge să creeze o operă care să uluiască, să şocheze chiar, dar el şi-a însuşit meseria la fel ca ceilalţi pictori, în aceleaşi ateliere. Cu toate acestea detestă manierismul căruia îi opune un simţ concret al obiectului, demn de un pictor de naturi moarte, şi îşi bate joc de platitudinile pe care era îndemnat să le picteze; regîndeşte subiectele religioase care căzuseră în convenţionalism şi deschide astfel drumul lui Rembrandt; dar spiritul său ştrengar şi dezinvolt îl determină să răscolească tradiţia din dorinţa de a scandaliza. Spiritul său este acela al unui revoltat, dar compoziţia sa nu are nimic revoluţionar. Artistul aşază în prim plan picioarele, gambele sfinţilor săi populari, crupele cailor, dar aceste mase greoaie ascultă de traseele cele mai cunoscute, armătura dreptunghiului sau traseele dinamice. *Martiriul sf. Matei* este ordonat pe raportul 9/12/16 (fig. b', p. 171), *Punerea în mormînt* (de la Vatican) pe 4/6/9 (fig. a").

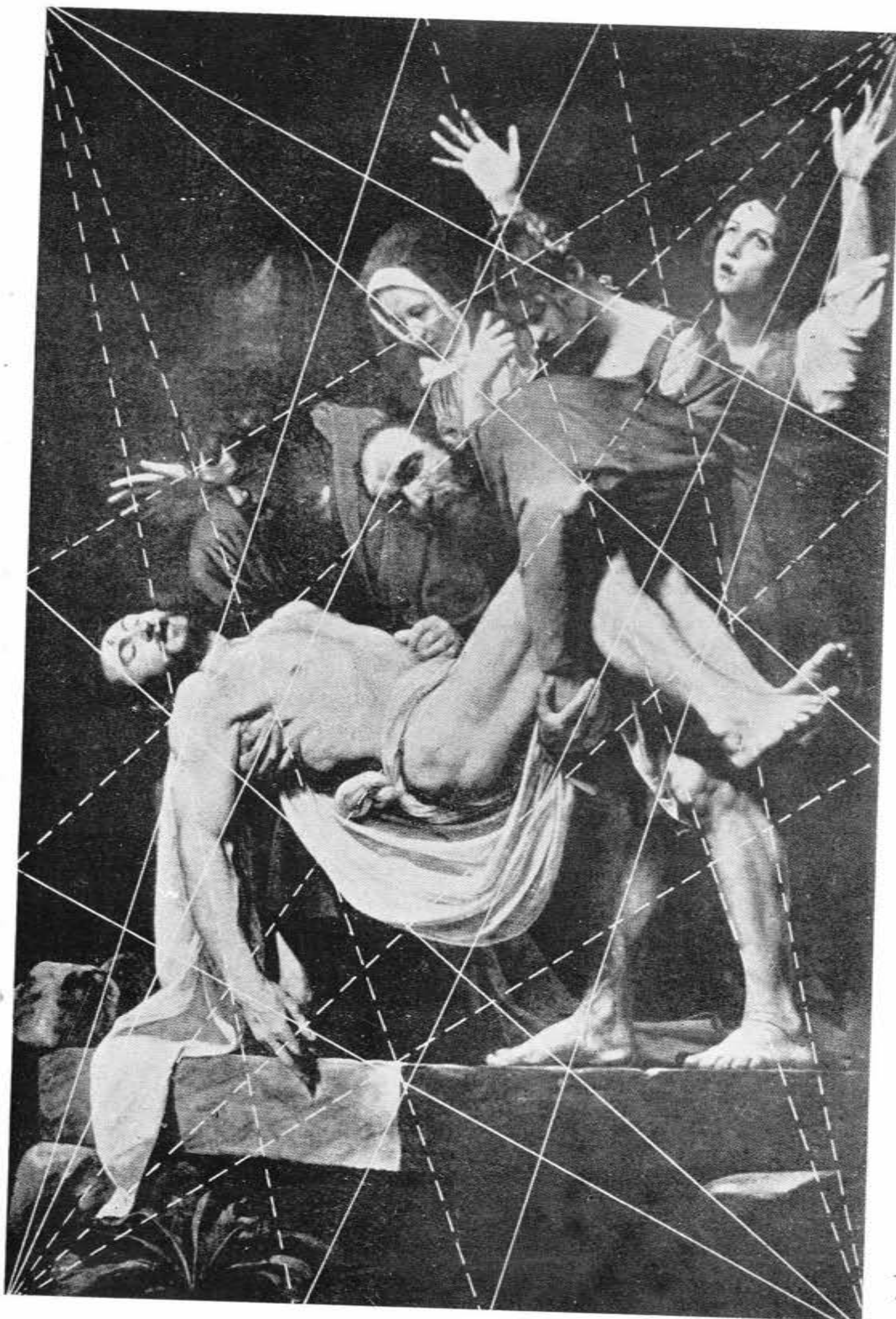
Totuşi este cert că gustul lui Caravaggio pentru *gros-plan*-uri îi singularizează compoziţiile. Contrar obiceiului din acel timp, el nu pictează după desene, după schiţe, ci direct după model. Pictează ceea ce vede; acest obicei, transmis şcolilor din nord, va conferi picturii calităţi cu totul noi. El rămîne pictorul obiectului, iar modelele sale aşezate, în atelier, la mică distanţă de pictor, vor deveni figuri de prim plan, chiar de *gros-plan*-uri, tăiate cîteodată de cadru. «La ce bun să pictezi după natură», va spune Natoire [10], părînd să răspundă imitatorilor lui Caravaggio. Poate oare natura să-ţi ofere figuri pentru al doilea şi al treilea plan ?»

Noilor moduri de prezentare le corespund noi ecleraje. După cum am mai spus, tînărul nostru provincial vrea să uluiască. Într-un oraş saturat de pictori, cum era Roma, ca să reuşeşti trebuie, ca şi în Parisul zilelor noastre, să vii cu o idee nouă. Caravaggio face întuneric în atelierul său şi proiectează asupra modelelor razele unei sau mai multor lămpi care dau naştere la scînteieri şi reflexe. Înaintea lui, Bassano presărase si el lumini colorate de-a curmezişul unei secene întunecate, dar o făcuse cu un lirism situat la antipodul preciziei riguroase a lui Caravaggio. Caravaggio este iniţiatorul acestei dramaturgii a luminii care se va răspîndi în secolul al XVII-lea. Obiectul, pe care-l percepe cu atîta acuitate, se izolează graţie acestui nou procedeu, devenind halucinant; în schimb, la caravagiştii din nord, care sînt spirite visătoare, vizionare, obiectul va fi învăluit de un halou de lumină care îl va face mai puţin real.

Este poate prezumţios să încercăm să analizăm opera lui Rembrandt. Ca şi textura picturii sale, maniera lui Rembrandt de a compune pare misterioasă; s-ar putea spune că se sustrage oricăror contingenţe. Tehnica lui se realizează prin reluări continue, prin travaliu, prin munca de « bucătărie »; o concepţie suplă, variabilă, atrăgînd după sine atari sacrificii încît stadiul final al unei opere poate fi foarte diferit de ceea ce fusese punctul ei de plecare.

[10] Citat de J. CHARPIER şi P. SEGHERS, *L'art de la peinture*, Paris, 1957, p. 308.





Rembrandt se exprimă cu adevărat în gravură, cel puţin la început. Treptat va transpune în pictură contrastele puternice pe care le obţinuse în aramă, contraste care îşi vor păstra pe pînză întîietatea. Practicînd gravura, Rembradt a învăţat într-adevăr să sacrifice detaliile sau părţile secundare în folosul figurii importante; el s-a deprins să scoată în evidenţă centrul de interes cu ajutorul luminii. Dragostea lui Rembrandt pentru lumină este atît de mare încît sfîrşeşte prin a fi zgîrcit cu ea. O foloseşte aşa cum foloseşte regizorul proiectorul: lăsînd umbra să invadeze total scena şi sacrificînd personajele secundare, el îl conduce pe spectator către un punct ales dinainte cu grijă.

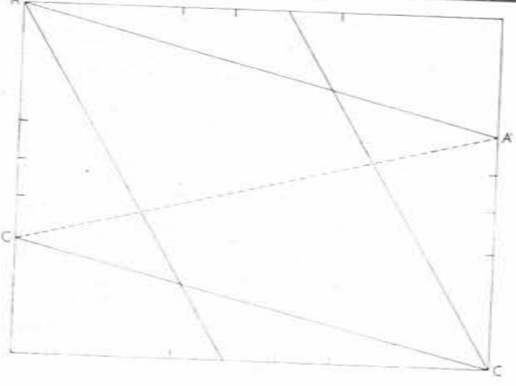
Compoziţia formală este simplă şi misterioasă în acelaşi timp: părerea mea este că în afară de cea a lui Bruegel, nici o altă compoziţie nu pare mai greu de descifrat. Dar ca şi în celelalte cazuri, schemele se degajă treptat din opera însăşi. Este interesant de constatat că, într-adevăr, procedeul lui Rembrandt, deşi mai simplu, prezintă unele analogii cu cel al lui Bruegel. Remarcasem la acesta din urmă nişte oblice paralele care plecau din punctele obţinute prin diviziunea în nouă a laturilor tabloului. Rembrandt pare să se mulţumească cu patru puncte alese cu grijă pe fiecare latură. Apoi printr-un joc de oblice paralele, obţine un paralelogram, pe care îl secţionează adesea în două triunghiuri. Această schemă este înrudită cu cea a raporturilor dinamice. Dacă privim mai atent punctele, remarcăm că ele constituie diviziunea în trei a treimii

CARAVAGGIO: Punerea în mormînt.
Pornind din colţul de sus, din dreapta, o mişcare basculantă pare să antreneze personajele spre unghiul de jos, din stînga; într-un tablou, acesta reprezintă zona nenorocirii (sinistra). Raportul dinamic A", care grupează, după cum ştim, oblicele în largi fascicole de-a lungul diagonalelor, serveşte de şarpantă acestei compoziţii. (Roma, Vatican, foto Anderson).

REMBRANDT: Orbirea lui Samson.

Schemei sale de bază — patru puncte luate pe fiecare din laturile pînzei și împărțirea paralelogramului astfel stabilit în două triunghiuri — Rembrandt îi adaugă, în această scenă, mai multe oblice care pornesc din cele patru colțuri ; aceste oblice reglementează mișcările violente ale personajelor. (Frankfurt, Institut Staedel).





REMBRANDT:
Lecția de anatomie a profesorului Tulp.
Dintr-unul din cele patru puncte marcate pe fiecare latură a pînzei pornesc spre colțuri niște oblice paralele, două cîte două. O diagonală împarte paralelogramul AA' CC' în două triunghiuri egale. Rembrandt grupează portretul în triunghiul de sus, rezervîndu-l pe celălalt aproape în întregime pentru cadavru. (Haga, foto Bulloz).

centrale, ceea ce corespunde exact binecunoscutului raport 4/6/9 luat în ambele sensuri. Uneori, mai rar însă, punctele sînt

mai depărtate şi corespund raportului 9/12/16, luat de asemenea simetric.

Am identificat prima schemă în numeroase pînze. Vom cita: *Lecţia de anatomie a profesorului Tulp* (de la muzeul din Haga), *Portretul artistului cu tînăra sa soţie Saskia* (Dresda), *Sacrificiul lui Abraham* (Leningrad), *Tobie şi îngerul* (Luvru).

Pentru un traseu mai desfăşurat, bazat pe raportul 9/12/16, putem aminti: *Danae* (Leningrad), *Samson în mîinile filistinilor* (Frankfurt) şi *Bethsabeea* (Luvru), triunghi luminos suprapus parţial pe un triunghi întunecat.

Rembrandt va folosi paralelogramul axat pe diagonală în numeroase gravuri, de exemplu în *Jan Six*, şi în *Cel care cîntăreşte aurul*.

În concluzie este vorba de un ecou vag al raporturilor dinamice, simplificate de un maestru care pune accentul mult mai puţin pe forme decît pe transfigurarea lor prin lumină. Acest ecou nu trebuie să ne surprindă. Dacă Rembrandt nu a călătorit în Italia, au făcut-o alţii pentru el: Lastman, maestrul său, în 1604, Ter Brugghen, între 1604 şi 1614, Honthorst, între 1610 şi 1622; influenţa şcolii caravaggiste însă asupra lui Rembrandt — ne întîmpină în lucrările lui chiar teme preluate de la Caravaggio sau de la Honthorst — este atît de evidentă încît ar fi inutil să mai insistăm asupra acestui lucru. În schimb, ca toţi artiştii din ţara sa, Rembrandt a fost puţin influenţat de baroc. Fiind mare colecţionar, privirea lui este întoarsă cel mai adesea spre trecut: a văzut multe tablouri vechi şi gravuri, şi rămîne credincios compoziţiilor stabile, dreptunghiulare, simetrice, realizate în spirit mai cu seamă clasic sau manierist.

Concepţia artistică a lui Rembrandt, contemporanul lui Vermeer, se află în opoziţie totală cu aceea a pictorului din Delft. Acesta din urmă este maestrul vieţii liniştite şi înţelepte, scăldată de lumină. Rembrandt este magicianul umbrei. El îşi conduce spectatorul prin tenebrele adînci, asemeni păstorului din *Adoraţia* (de la National Gallery) care ţine o lanternă în mînă: proiectează razele-i palide şi compătimitoare asupra tristului spectacol al vieţii.

Simţul echilibrului

Adîncimea nemaifiind sugerată, ca în evul mediu, ci materializată direct, liniilor şi suprafeţelor colorate li se substituie volumele. Din clipa în care formele devin pentru noi volume, ele cîştigă în *greutate*, iar senzaţia pe care o încercăm este aceea de *echilibru* sau de *dezechilibru*. Şi chiar dacă în felul acesta compoziţia devine dinamică, chiar dacă mişcarea este indicată prin gesturile personajelor, prin desenul corpurilor lor şi prin traseele de care ascultă, ne place faptul că masele au o anumită stabilitate, că se instalează în limitele tabloului. Această impresie liniştitoare noi i-o cerem arhitecturii şi sculpturii, chiar atunci cînd mijloacele folosite în operă permit cele mai curajoase abateri faţă de centrul de gravitate. În pictură, cînd masele se impun imaginaţiei, ele acţionează asupra noastră în maniera corpurilor reale, iar *contrapposto*-ul, trecînd de la sculptură la pictură, introduce în pictură exigenţele sale privind echilibrul.

Aşa cum o cîntărire aproximativă se poate face cu mîna, tot aşa noţiunea de « echilibru » are o anumită supleţe, subtilitate, aceasta nefiind o chestiune de calcul, ci de instinct. Este tocmai ceea ce vrea să spună, fără îndoială, Poussin cînd îi scrie lui Chambray că « aceste calităţi aparţin pictorului şi nu se pot învăţa »[11]. Se ştie că el concretiza noţiunea de masă modelînd figuri foarte mici şi grupîndu-le, pentru a obţine senzaţia directă de echilibru în spaţiu.

Pe măsură ce ştiinţa compoziţiei se pierde, rolul atribuit instinctului este în continuă

[11] Scrisoare datată 1 martie 1665.

creștere. Am văzut că ideile foarte precise ale teoreticienilor au devenit, prin transmiterea lor orală, tot mai vagi. Proporțiile muzicale, care în Italia au avut o viață îndelungată, constituie pentru academiștii parizieni doar o amintire confuză a influenței pe care a exercitat-o muzica asupra picturii: noțiunile de geometrie se confundă cu perspectiva; diviziunile dreptunghiului rămîn, dar pierd din rafinamentul lor. Nimic precis nu se mai preda în ateliere, unde compoziția se reducea numai la practică, și nici în academii, unde conferențiarii se pierdeau în analize literare sau în probleme colaterale artei (comentarii iconografice, științe anexe) deoarece ei nu mai aveau o doctrină picturală; elevii se agățau de aceste noțiuni privind echilibrul maselor, repartiția grupurilor, care erau foarte accesibile.

« Un grup constă din unirea mai multor figuri... trebuie să le compunem întotdeauna în număr impar », afirmă Mengs în ale sale *Lecții practice de pictură* [12]. « Cine a știut mai bine ca Rafael, mai spune el [13], să-și echilibreze compozițiile, să-și construiască în formă de piramidă grupurile și să ofere un contrast din mișcările alternative ale membrelor figurilor ?... » Iar cavalerul d'Azara, primul editor al « maestrului », adaugă cu emfază: « Să construiești în formă de piramidă înseamnă să dispui grupurile în așa fel încît obiectele să formeze cu adevărat piramide, adică să aibă mai mult bază decît vîrf. Orice altă formă, fie ea dreaptă sau circulară, vor crea un efect monstruos în tablou. » Girodet, la sfîrșitul secolului, va lua fraza în derîdere: « Judecînd după termenii folosiți atunci în școală, grupurile trebuiau întotdeauna să fie strînse ca un ghem, iar compoziția să fie construită în formă de piramidă. » [14]

Iată la ce expresii confuze poate duce uitarea geometriei. Nu mai rămîne decît memoria vizuală, artistul suferind influența operelor maeștrilor răspîndite prin colecții de stampe.

De fapt acest echilibru, pentru care, mai mult decît calculele și măsurile, ochiul este judecător, este la origine un echilibru de mase asemănător celui realizat de sculptor; dar el nu se aplică decît unor mase fictive, exprimate îndeosebi prin *umbră* și *lumină*. Umbre și lumini: mijloace de exprimare a volumelor, fără îndoială, dar și joc de zone luminoase și întunecate pe suprafața plană a tabloului. Și astfel echilibrul valorilor, expresie picturală a jocului volumelor, devine un echilibru al petelor, acela pe care îl caută gravorul pe placa sa impregnată cu cerneală.

Lucru ciudat, aici nu este vorba de a egaliza alburile și negrurile pentru a crea un echilibru. După Reynolds, venețienii nu acordau mai mult « de un sfert de tablou luminii, înțelegînd prin aceasta lumina principală și luminile secundare; Rembrandt îi acorda și mai puțin, adică cel mult o optime, ceea ce face ca lumina sa să fie extraordinar de strălucitoare » [15]. Este un lucru sigur că desfășurarea umbrei sau a luminii se află în raport invers cu intensitatea sa. În stampele japoneze, cîteva pete de un negru total echilibrează perfect o imagine în întregime luminoasă, fără nici o umbră. Cînd impresioniștii, obsedați de plein-air, au suprimat din paleta lor toate valorile întunecate, echilibrul se va modifica și aceasta a dus, cu timpul, la o oarecare monotonie.

[12] *Oeuvres complètes d'A.R. Mengs*, cu notele cavalerului d'Azara, traducere din italiană de JANSEN, Paris, 1786, vol. II, p. 309.

[13] *Idem*, volumul II, p. 82, *Scrisoare adresată lui A. Ponz*.

[14] *De l'ordonnance en peinture*, GIRODET-TRIOSON, *Oeuvres posthumes*, Paris, 1829, vol. II, p. 226.

[15] REYNOLDS, *Notes sur le Poème de l'art de peindre d'A. du Fresnoy*, *Oeuvres complètes*, Paris, 1806, vol. II, p. 186—187.

Raportul dintre lumini și umbre, deși variază de la un pictor la altul, de la o școală la alta, are totuși o temelie durabilă. Faptul este vizibil chiar în zilele noastre: pictorii abstracți, care refuză să exprime volumul, care nu diferențiază formele decît prin contrastele de culori, sînt conduși de instinctul echilibrelor fundamentale să contrapună tonurile luminoase și tonurile întunecate.

Acest instinct, format sau cel puțin susținut de o îndelungată obișnuință vizuală, a suscitat aceeași nevoie de echilibru și în domeniul culorii.

Teoretic s-ar părea că echilibrul culorilor trebuie să tindă la sinteza spectrului, la alb, adică să pretindă folosirea în doze egale a complementarelor. În realitate, natura ne oferă rareori acest absolut: un ton dominant este oferit de atmosferă, de eclераj. Unii pictori olandezi au folosit cu moderație culoarea, sprijinindu-se chiar pe camaieu, tocmai pentru a evita decalajele, tonurile care riscă să rupă unitatea luminii.

Din acest punct de vedere, pictorii pot fi împărțiți în două grupe sau, mai exact, există două atitudini față de culoare. *Coloriștii* caută echilibrul decorativ al tonurilor, iar *opticii* tind să exprime cît mai bine modificările de culoare pe care ni le oferă natura. Aceste două tendințe sînt simbolizate în epoci diferite și într-un chip izbitor de doi pictori care pot fi opuși unul altuia: astfel eforturile pur coloristice ale lui Poussin pot fi comparate cu ale aceluia pe care el îl numea anticipatorul, « opticul » Caravaggio. Coloristul Delacroix, atît de priceput în jocul culorilor complementare, poate fi raportat la Courbet. Gauguin face ca tonurile pure să cînte cu ajutorul trecerilor, savant surdinizate, a tonurilor diminuate, în opoziție cu Seurat, la care studiul luminii se face în mod științific fără a-și schimba prin aceasta țelul. Aceste atitudini tranșante sînt rare; dacă Vermeer este un optic pur (ceea ce nu-l împiedică să exalteze culorile), se poate spune că un maestru complet ca Tițian este obsedat de ambele tendințe, din care face o unitate: « Tițian a oferit, spun criticii, o eșarfă roșie Ariadnei pentru a detașa figura de marea care se află în spate; dar în realitate nu pentru aceasta sau nu acesta este singurul motiv, ci mai există unul cu consecințe mult mai importante: armonia generală și efectul tabloului. » [16]

Vom vedea în curînd cum au încercat să rezolve problemele spațiului și ale culorii artiștii din secolul al XIX-lea și apoi cei contemporani.

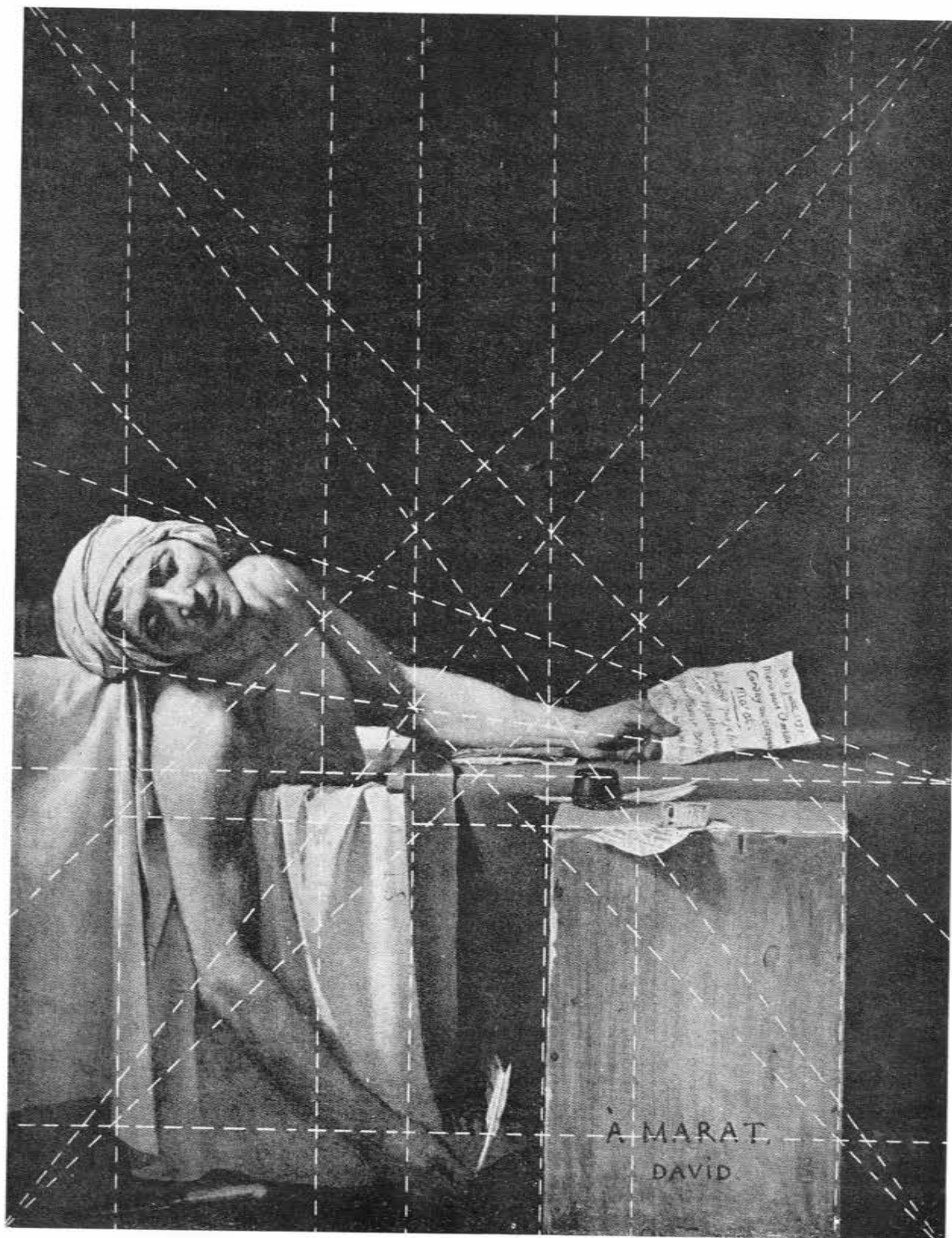
[16] REYNOLDS, *Discours sur la peinture*, traducere de L. Dimier, Paris, 1909, p. 162 *(discursul al VIII-lea)*.

8

Şarpanta pi
în secolul

8

Şarpanta picturală în secolul al XIX-lea



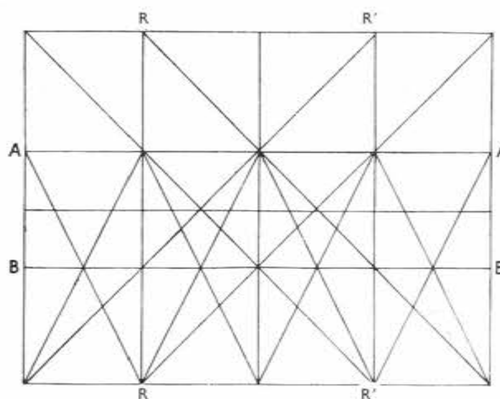
DAVID: Marat.
În această lucrare în care domnește simplitatea antică, așa cum era ea înțeleasă în vremea artistului, toate liniile ortogonale — de exemplu marginea superioară a băii — sînt tributare micului pătrat central format de diagonalele celor două pătrate (rabaterea micilor laturi ale dreptunghiului). (Bruxelles, Musée des Beaux Arts, foto Giraudon).

Construcția ortogonală

Am văzut că la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Școala nu mai promova decît lipsa de gust și dulcegăriile. Ea se afla la capătul puterilor cînd apare David, un artist capabil să îi redea un nou ideal, să-i însuflețească fantomele și zeii morți cu sîngele său revoluționar.

Toți cercetătorii au insistat asupra miracolului pe care l-a produs șederea sa la Roma. A plecat ca elev al lui Boucher, decorator al buduarului Mariei Guimard, dar Roma îl uluiește, îl « operează de cataracta » de care suferise pînă atunci; din cel de al doilea voiaj aduce cu sine *Jurămîntul Horaților*. În ciuda acțiunii timpului care șterge multe contraste și face de neînțeles multe scandaluri, noutatea acestei opere este mare. Să fie o consecință a contactului cu antichitatea ? Toți pictorii francezi mergeau atunci la Roma, dar ei nu mai știau să privească. Basoreliefurile, sarcofagele romane desfășurau prin fața ochilor lui David compoziții foarte simple, angulare, fixate bine în cadre dreptunghiulare și în opoziție totală cu acea « vioiciune », « căldură », și cu acele « membre îndoite cu grație » pe care i le recomanda maestrul său. Dar și Poussin îi studiase cu pasiune pe antici. El introdusese în lucrările sale acel simț al frizei, acea frontalitate. În acest caz opera lui David să însemne oare o întoarcere la Poussin ? O asemenea presupunere ar fi îndreptățită de tabloul *Belizarie*, realizat după prima călătorie: același stil al peisajului, aceeași mimică ponderată (gestul reținut al soldatului). Dar *Jurămîntul Horaților* este cu totul altceva. Care să fie pricina ? Mai întîi pentru că ambianța romană se schimbase: erudiția, mai puțin filozofică, a devenit mai exactă. Grecii sînt la modă. Și apoi David este un artist îndrăzneț: el este acela care va introduce în pictură stilul despuiat de amănunte inutile, grandios, ai cărui inventatori curajoși în domeniul arhitecturii sînt Boullée și apoi Ledoux.

Este lesene de urmărit cum se afirmă, încet, personalitatea sa, chiar în aspectul cel mai exterior al operei sale, în decorurile de arhitectură. Fundalul tabloului său distins cu Premiul Romei, pilaștrii și coloanele ionice, frizele cu grifoni, basoreliefurile incastrate aparțin celui mai pur stil Ludovic al XVI-lea. În *Belizarie*, aceleași coloane au canelurile roase de timp: David a văzut, și i-au plăcut, ruinele romane. El va păstra acele baze cu dublu cilindru în *Andromaca*. În *Portretul contelui Potocki* apare însă peretele paralel cu tabloul, adevărat fundal de friză, rece și gol. O ultimă timiditate îl determină totuși să pună pe acest zid o iederă. În *Andromaca* acest zid se află în umbră, fiind acoperit de o draperie. Abia cu *Horații* (anul următor, 1784) David devine mai îndrăzneț: pentru prima dată un artist propune, în arta franceză, coloane dorice grecești fără baze; dealtfel trebuie să remarcăm că arcadele aparțin aici mai degrabă arhitecturii lui Ledoux decît celei grecești sau romane. În sfîrșit, cu *Brutus*, încurajat și de succesul de pînă acum, David construiește un adevărat antablament de colonadă dorică. Stilul nou este adoptat: i se imită mobilele, coafurile; David lansează moda.







DAVID: Sabinele.

Secolul al XVIII-lea folosea frecvent rabaterea micilor laturi ale dreptunghiului ; aceasta va fi schema favorită a lui David, a elevilor săi și a multor altor artiști din secolul al XIX-lea. David o folosește aici cu o rigoare uscată și scrupuloasă ; nici un gest, nici o lance a cărei direcție să depindă de inspirația de moment (Paris, Luvru, Arhivele foto). Prin rabaterea laturilor mici ale dreptunghiului se obțin laturile pătratelor R și R' ; reîntretăind diagonalele celuilalt pătrat, R și R' permit să se stabilească orizontalele A și B. Împreună cu axul median, aceste linii împart pînza în douăsprezece pătrate egale și dau înălțimea altor două pătrate în funcție de marile triunghiuri care axează mișcările personajelor. Rabaterea nu dă — aceasta vine de la sine — o diviziune regulată decît în cazul în care cele două laturi ale dreptunghiului se află în raportul 3/4.

Dar să mergem mai departe: stilul nu este făcut din decoruri și accesorii, și altele sînt elementele prin care David aduce ceva nou în compoziție. El nu va păstra mult timp în tablourile sale mimica rezervată a personajelor lui Poussin, preferînd gesturile încordate, subliniate de repetiție. Un paralelism al brațelor, existent în *Belizarie*, al brațelor și gambelor pe care-l întîlnim la cei trei *Horați* și chiar la tatăl lor, la vulturi și la toate personajele din *Jurămîntul armatei* (la Versailles), și din nou al brațelor în *Leonida* (triplu gest al purtătorilor de coroane). Orizontalele se opun cu violență verticalelor: dispoziția ortogonală a *Andromacăi* (existentă în germene în lucrarea distinsă cu Premiul Romei) este reluată întocmai, dar dezbărată de orice artificiu, în admirabilul *Marat*. Verticalele și orizontalele capătă duritate în *Brutus*, în timp ce femeile se înscriu într-un triunghi [1]. Tensiunea gestului, rigiditatea traseelor, fundalul barat de un zid sau de o cortină, iată mijloacele prin care David caută întotdeauna să evoce un basorelief brăzdat de linii oblice ce se întretaie. Unitatea este ruptă în folosul unei compoziții în friză în care temele se succed. În aceasta rezidă în primul rînd noutatea lui David, cea care a fost blamată de profesori și care este de natură să clarifice celebra frază a lui Pierre, directorul Academiei [2].

Să fie oare arta lui David chiar foarte nouă? Dacă analizăm, dintr-un punct de vedere mai tehnic, șarpanta operelor sale, ceea ce ne surprinde mai întîi este extrema ei simplitate. Armătura dreptunghiului îi este suficientă în aproape toate cazurile. Să nu uităm că armătura nu constituie un stil; pictorii extrag de aici efectele cele mai variate. David știe să degajeze din ea liniile ce vor marca puternic gustul său pentru paralele și pentru direcțiile ortogonale: el are o predilecție pentru pătratele obținute prin rabaterea laturii mici a tabloului pe latura mare. În *Horații*, el trasează cele două pătrate astfel obținute, iar întretăierea diagonalelor lor pe axul median fixează partea de sus a acestui gen de friză acoperită la rîndul ei de o serie de triunghiuri. Această compoziție atinge apogeul odată cu *Sabinele*, tablou care are rigoarea geometrică a unei epure: prin rabaterea laturilor mici pe cele mari rezultă două verticale de o parte și de alta a secțiunii mediane, pînza divizîndu-se astfel în patru dreptunghiuri; pe de altă parte înălțimea frizei (egală cu jumătatea laturii mari) derivă la rîndul ei din rabatere. Toate mișcările personajelor și detaliile fundalului sînt stabilite pe diagonalele dreptunghiurilor sau pe diagonalele jumătăților tabloului. Abuzul de diagonale din această compoziție are ceva monoton. *Încoronarea* este compusă pe aceeași schemă, dar aici domină verticalele, a căror rigiditate conferă acestui portret colectiv o grandoare austeră. *Leonida*, cel mai slab și mai lucrat dintre aceste tablouri izvorîte dintr-o erudiție puțin penibilă, demonstrează că, la capătul unei perioade de 15 ani, David rămîne credincios procedeelor sale. Este interesant de constatat că elevii săi vor adopta foarte adesea trasee similare.

Din opera a doi dintre acești elevi va ieși întreaga școală modernă: lui Ingres i se vor alătura puriștii formei, intelectualii; Gros (mai bine orientat, ar fi putut fi un Goya francez) anunță în același timp pe Delacroix și o altă familie de spirite, aceea a lui Géricault și Courbet.

---

[1] Dispunere frecventă la DAVID: *Andromaca*, *Horații*. A se vedea, de asemenea, triunghiurile picioarelor « în foarfece ».

[2] « Atunci, d-le, spusese el în legătură cu *Brutus*, n-aveți decît să continuați! În *Horații* dvs. ați așezat cele trei figuri pe aceeași linie și așa ceva nu s-a văzut niciodată de cînd se face pictură. Azi, plasați personajul principal în umbră...; e din ce în ce mai tare... Aveți, fără îndoială, dreptate, deoarece publicul consideră aceasta un lucru admirabil. Dar unde ați mai văzut dvs. că se poate face o compoziție fără a folosi linia piramidală?» Jules DAVID, *Le peintre Louis David*, Paris, 1880, p. 57.





INGRES: Romulus învingătorul lui Acron.
(Paris, Ecole des Beaux Arts, foto Giraudon).

Unele lucrări ale lui David ne fac să presimţim apariţia lui Ingres, dar ele rămîn tot plastice, avînd obsesia sculpturii şi a basoreliefului.

Opera anticilor era în acea vreme constant reprodusă prin gravura liniară, procedeu rece şi didactic, dar care dă uneori graţie conturului, mai ales cînd este folosit de mîna fină şi sensibilă a unui Flaxman. Era îndrăgită această artă încremenită şi dură, mai apropiată de camee decît de Praxitele; încîntătoarele scene de pe vasele « etrusce » şi statuile îşi păstrau în gravuri aceeaşi puritate abstractă. Pentru o întreagă generaţie, ele au însemnat antichitatea, arta greacă. A fost şi antichitatea lui Ingres, foarte diferită de cea a lui David. Dar Ingres era şi « gotic », şi chiar un « gotic » bizar. Contemporanii lui îi reproşau aceasta. Nu îi convenea deloc şi se înfuria. Nu îl examina decît pe Rafael... fără să-şi dea seama că prin Rafael şi cu ajutorul cunoaşterii lui devenea prerafaelit. Goticul său era Quattrocento-ul florentin, cu modeleul neted, contururile puţin apăsate şi de mare puritate.

Romulus învingătorul lui Acron (de la Şcoala de Bele Arte) este prima mare operă a lui Ingres şi una dintre cele mai frumoase. Imitarea anumitor detalii din *Sabine* este

flagrantă: mortul, întins pe pămînt, este chiar personajul văzut pînă la brîu din tabloul lui David; dealtfel, și în pictarea adolescenților, Ingres se inspiră din același model. Dar David nu folosise oare și el, fără schimbări, lucrări mai vechi? Ingres preia de la maestrul său această metodă supărătoare. Dealtfel, opera sa se întîlnește cu *Sabinele* mai cu seamă sub raportul compoziției. Și din nou pătratele: Ingres a ales aici o proporție de ansamblu de două pătrate. Împărțirile în jumătăți și sferturi stabilesc, prin jocul diagonalelor, un punct pe linia mediană unde se întretaie axele simetrice ale lui Romulus și lanciei. Aici friza davidiană este realizată așa cum a visat-o David însuși, care nu a realizat niciodată una atît de perfectă; și totuși nu este sigur că lui David i-ar fi plăcut acest tablou (pe care nu l-a cunoscut). Modeleul, incisiv, ca în metal, te face să te gîndești la cuvintele lui Baudelaire, atît de clarvăzător ca întotdeauna: « Vigurosul și pătrunzătorul talent al d-lui Ingres». În fine opera este mult prea « gotică» pentru ca să-i fi plăcut lui David, care nu a fost niciodată într-o comuniune perfectă cu elevul său: există în acest tablou un efeb, văzut din spate, cu forme gingașe, cu bucle, care este un adevărat paj al lui Benozzo Gozzoli, în timp ce vecinul său are acel farmec botticellesc pe care Ingres îl va atinge din cînd în cînd.

Apoteoza lui Homer și *Sfîntul Simforian* sînt compuse tot pe pătrate; în legătură cu plicticosul tablou *Isus printre învățați*, pictat la sfîrșitul vieții sale, operă ingrată, în care aplicarea unei metode ține loc de inspirație, Ingres ne învederează însuși felul său de a proceda. El ne explică de ce tabloul ne pare așa de bine construit: « Am început cu fundalul, cu arhitectura. Liniile odată trasate, am chemat una după alta toate figurile mele și, docile, ele au venit să-și ia locul în perspectivă. . .» [3] Ciudată metodă. Arhitectura și perspectiva sînt foarte riguros ordonate pe pătrate și pe diagonalele lor, iar personajele vin să se așeze cuminți în triunghiurile ce le sînt rezervate!

Am lăsat la urmă *Odaliscele*, în care arcuri de cerc, ca la Rafael și la italienii la care ținea Ingres, se asociază diagonalelor. *Marea odaliscă* stă culcată între două arcuri ale căror centre se află pe linia mediană a dreptunghiului. *Odalisca cu sclava* (Fogg Museum), de o mai mare complexitate, este o pură construcție ingristă. Diagonalele celor două pătrate rabătute creează în centru un mic pătrat ale cărui vîrfuri determină direct sau indirect locul verticalelor și orizontalelor celor mai importante. Solul, balustrada coincid cu aceste linii. Arcurile de cerc ale figurilor își au centrul în punctele în care verticalele întîlnesc marginea superioară. Nu putem spune nimic despre *Baia turcească* pentru că la origine ea era pătrată, iar astăzi o vedem circulară. Figurile din colț lipsesc; se poate totuși observa că axele mediane se impun aici în mai mare măsură decît diagonalele.

David regîndește compoziția cu rigoare și sinceritate dar revoluția adusă de el în pictură nu este decît aparentă. Ingres compune la fel, iar Gros, elevul foarte credincios, deși destul de diferit, Gros, romanticul timid, reia adesea regulile tradiționale.

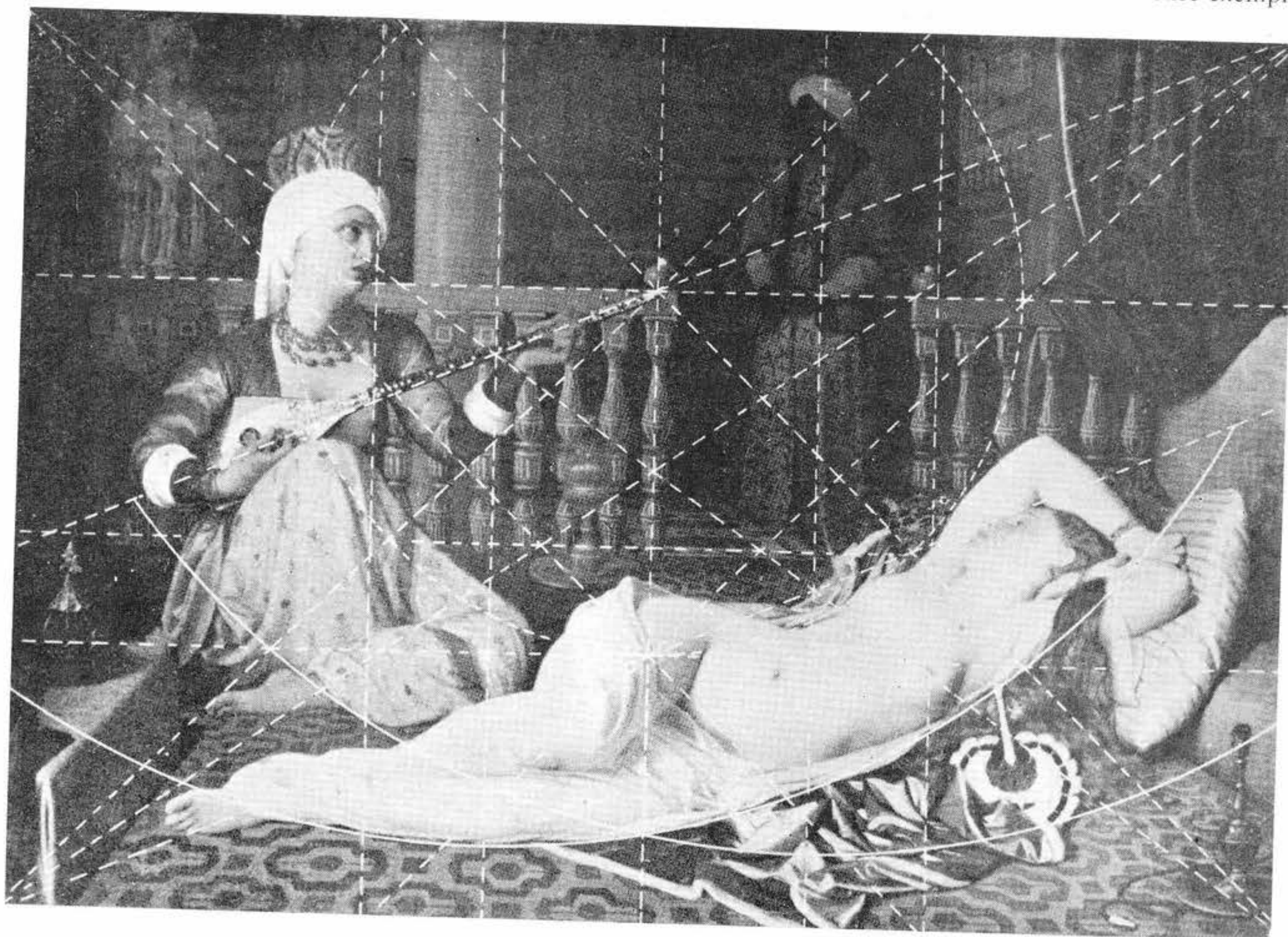
Arta lui David se prelungește mai ales prin Guérin și Girodet. *Fedra și Hipolit* de Guérin (de la muzeul Luvru) este un fel de expozeu didactic al metodei; la Școala de Bele Arte există un desen curios al lui Girodet, un studiu foarte dezvoltat pentru *Hipocrate refuzînd darurile lui Artaxerxe* (Paris, Școala de Medicină). În acest desen sînt indicate toate traseele. Compoziția este chiar cea întîlnită în *Sabine*: friză ordonată pe dublu pătrat (jumătatea laturii mari rabătută pe cea mică) și pe verticale, care sînt chiar jumătățile și sferturile lățimii. Girodet nu folosește decît diagonalele ce se întretaie



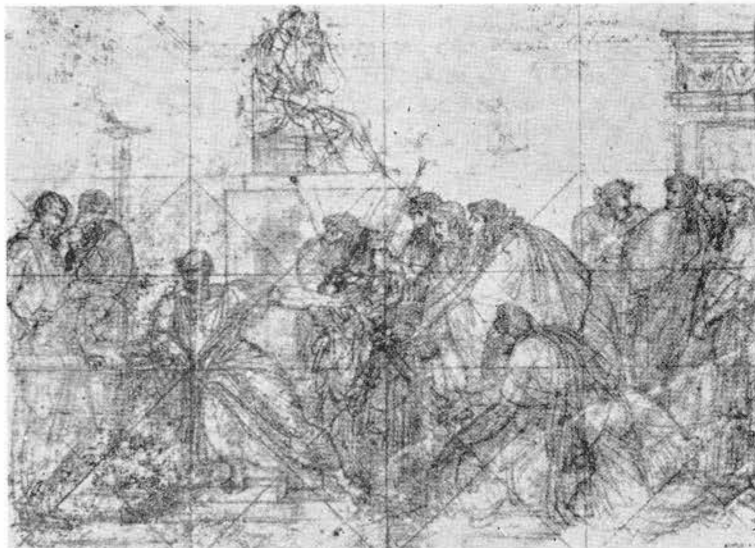
[3] Charles BLANC, *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1870, p. 200.

în unghi drept, ceea ce dă o rigiditate puțin forțată mișcărilor brațelor, gambelor, drapajelor, toate urmînd docil aceste linii. La fel stau lucrurile și în tablou; fidelitatea față de șarpanta ortogonală este aici și mai accentuată: personajul din stînga se înclină mai bine pe oblică, piciorul gol al lui Hipocrate, eliberat de mantie, subliniază mai apăsat oblica următoare, perpendiculară pe prima. Iată un document destul de rar. Artiștii « compun » mai degrabă la nivelul operei însăși. Am văzut că traseele lui Claude Lorrain nu erau decît niște puncte de sprijin vizuale; aici rețeaua este ca o cușcă, ce riscă să întemnițeze imaginația.

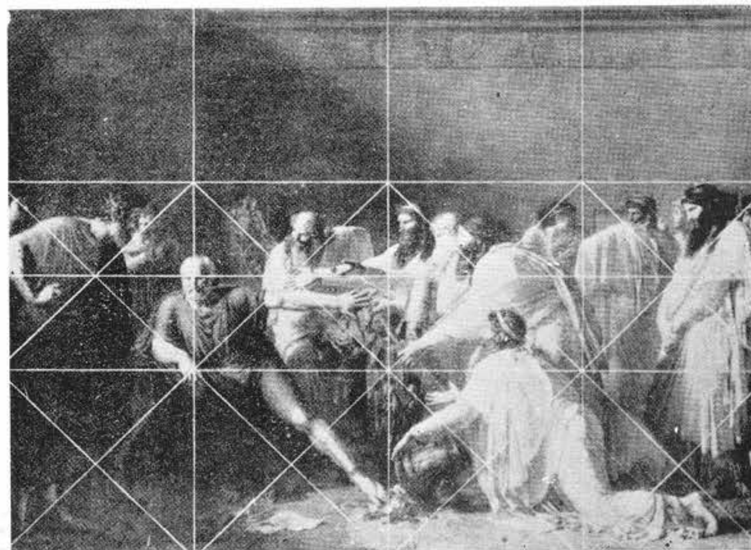
Să vedem cum procedează, în opoziție cu această metodă, Géricault. *Pluta Meduzei* va fi unul dintre cele mai frumoase exemple



INGRES: Odalisca cu sclava.
Ingres rămîne credincios tehnicilor de compoziție ale lui David; dar niște arcuri de cerc (ce amintesc de Rafael și Tițian) aduc aici mișcarea lor balansată. Puritatea liniilor schemei este conformă cu spiritul operei. (Cambridge, Fogg Museum, foto Bulloz).



GIRODET: Hipocrate, *desen pregătitor.*
Aici însuşi artistul ne dezvăluie schema sa. Principiul este acelaşi ca şi în Răpirea Sabinelor *lui David, dar aplicarea lui este şi mai riguroasă: douăsprezece pătrate din care opt compun o friză. Diagonalele pătratelor frizei sînt singurele întrebuinţate. Nici o altă oblică nu va tăia această intenţie ortogonală. Pe pînză, schema este uşor deplasată spre dreapta, întrucît a fost adăugat un personaj în partea stîngă. (Paris, Ecole des Beaux Arts, foto Bulloz).*



GIRODET: Hipocrate refuzînd darurile lui Artaxerxe.
Acolo unde maeştrii lucrează după o idee proprie, elevii sînt bombastici şi sectari, şi numai studiindu-i pe elevi descoperim adesea, sub forma unor formule, secretele maeştrilor. În această operă a lui Girodet, mişcarea teatrală, arbitrară a lui Hipocrate şi a altor personaje se explica prin tendinţa de a urma diagonalele pătratelor. (Paris, Şcoala de Medicină, foto Giraudon).

— poate ultimul — de compoziţie cu adevărat clasică. Printre numeroasele crochiuri şi studii, de toate felurile, pe care Géricault le-a făcut pentru acest tablou, există o schiţă (la muzeul Luvru) care pare foarte dezvoltată; toate elementele sînt aşezate aproape la locul lor, personajele posedă gesturile definitive în care se încarnează ideea artistului, sensul scenei. Găsim acolo totul în afară de ordinea adevărată. Se poate spune că din punct de vedere expresiv compoziţia este definitivă, nu însă şi sub raportul compoziţiei formale. Transpunînd schiţa pe pînză, Géricault o va supune şarpantei foarte simple şi foarte riguroase a armăturii dreptunghiului. Puţine trasee sînt urmate cu mai multă fidelitate. Forma plutei, direcţia catargului, axul personajelor, totul ascultă de nişte linii care se întîlnesc cu jumătăţile, cu treimile şi sferturile; departe de a fi sărăcăcioasă, compoziţia se măreşte în felul acesta şi acoperă suprafaţa cu o amploare, cu un fel de dezinvoltură, pe care schiţa nu te lăsa să o întrevezi. Acolo unde nu era decît o îngrămădire de corpuri, apare acum o umanitate îndurerată care ni se impune, şi din pendularea ei echilibrată, de o simetrie secretă, pare să se înalţe un cîntec tragic. Astfel pictorul nu se simte mai stînjenit de reţeaua de care ascultă decît marele poet de disciplina versificaţiei. Oare Victor Hugo n-ar fi evocat mai bine în versuri

decît în proză această poveste, făcută parcă pentru a-l inspira ? [4]

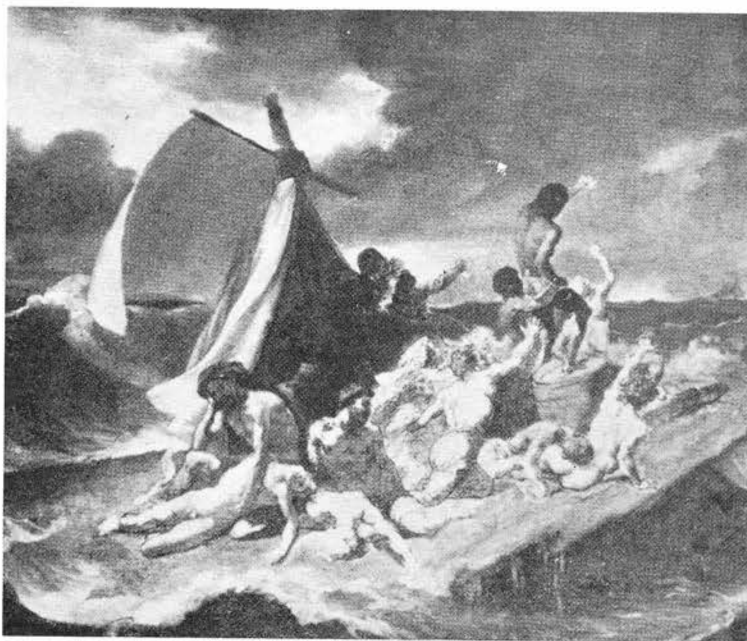
Ca şi imagierul *Psaltirii Blanchei de Castilia*, Géricault se simte în largul său în geometria căreia i se supune. Procesul este acelaşi: invenţie, apoi armonie din care ia naştere, în cele din urmă, echilibrul.

Efectul surprizei

Dar în toate acestea nu există adevărate noutăţi formale. Şi, lucru curios, cei care vor crea ceva nou şi care vor modifica cu adevărat tehnica picturii, limbajul ei — sau tăcerea ei —, efectul ei asupra privirii noastre, asupra spiritului şi sensibilităţii noastre . . . aceşti moderni, aceşti novatori nu au făcut multă vreme nimic pentru a transforma compoziţia. Tocmai în acest domeniu rutina de atelier, poate pentru că a devenit ceva aproape inconştient, acţionează cu mai multă putere. Şi la Delacroix mai întîlnim încă rabaterea laturilor, mai frecvent către sfîrşitul vieţii sale. De fapt Gros, Géricault merg pe urmele clasicilor, Delacroix pe ale barocilor, iar Courbet aduce, în ordinea căutărilor, mai puţină noutate decît s-ar crede. *O înmormîntare la Ornans* este un portret colectiv compus pe verticale ca şi *Încoronarea ;* este posibil chiar ca Gustave Courbet să se fi gîndit la această apropiere. *Atelierul* este echilibrat simetric, iar dispunerea personajelor nu este nouă. Artiştii au simţit o adevărată silă pentru problemele de compoziţie şi atitudinea impresioniştilor în faţa peisajului o găsim deja în celebra butadă a lui Courbet: « Cînd Jerôme (măgarul său) se opreşte, eu fac un peisaj ».

Chiar Manet, care poate fi considerat creatorul picturii moderne, al picturii care nu este decît pictură şi al cărui scop rezidă în ea însăşi, chiar Manet a arătat dezinteres, multă vreme, pentru compoziţie. El urmează adesea, fără nici un scrupul, traseul unui tablou celebru: în *Dejunul pe iarbă*, o gravură după Rafael; în *Balconul*, *Majas în balcon* de Goya: în *Olympia*, *Venus din Urbino*.

În legătură cu aceasta, este poate necesar să stabilim adevărata cauză a scandalului provocat de *Olympia*. Cauza nu o constituie subiectul, desigur, chiar dacă tînăra femeie, atît de paşnică la Tiţian, se ridică şi ne priveşte cu îndrăzneală; şi nici îndrăzneala măştii impenetrabile şi a privirii provocatoare, căci aceste trăsături marcaseră odinioară *Maja desnuda* a lui Goya. Atunci ? În ciuda valului de literatură care s-a revărsat pentru sau împotriva acestei femei, trebuie să recunoaştem că scandalul are o cauză pur



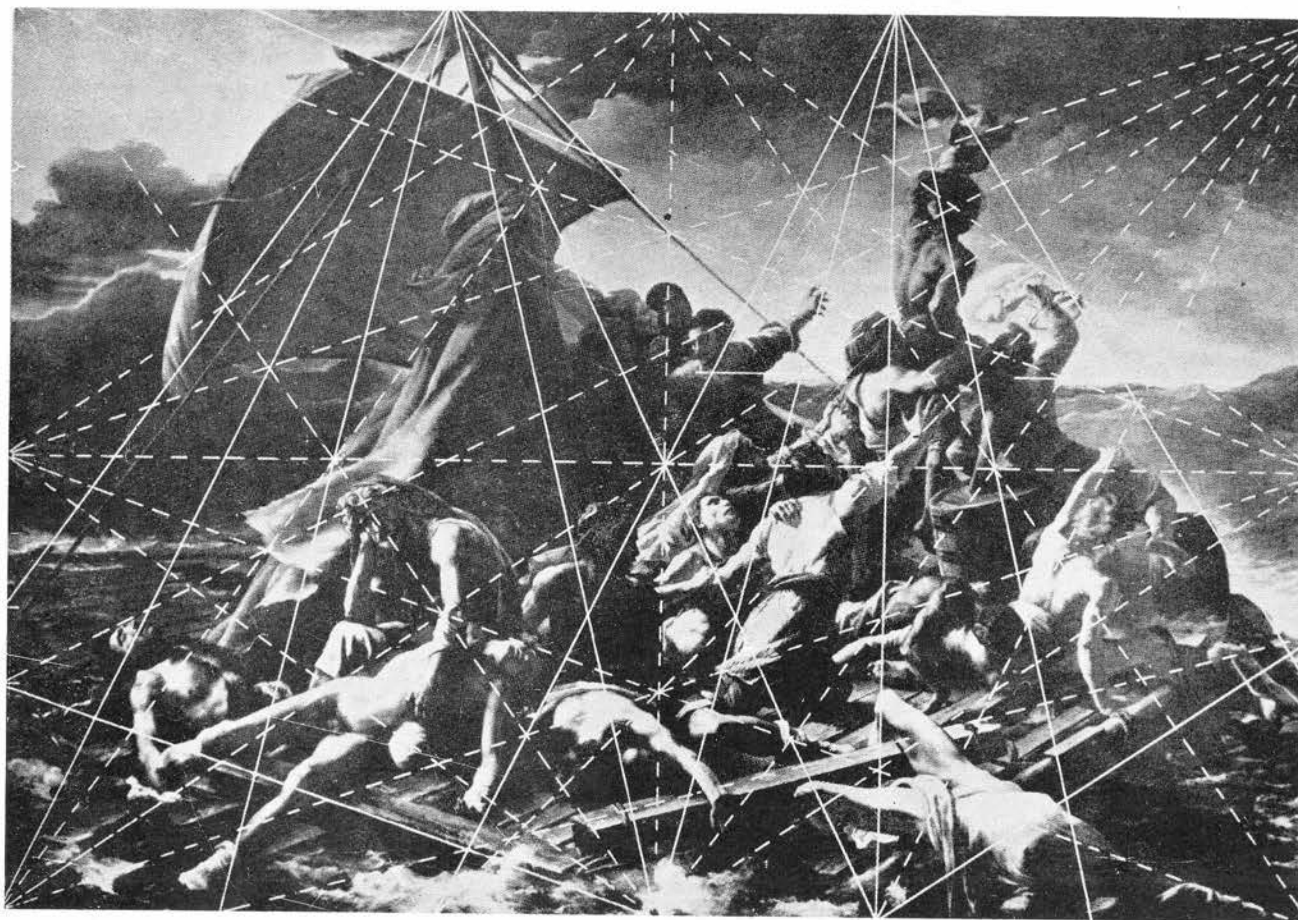
GÉRICAULT: Pluta Meduzei, *schiţă.*
(Paris, Luvru, Arhivele foto).

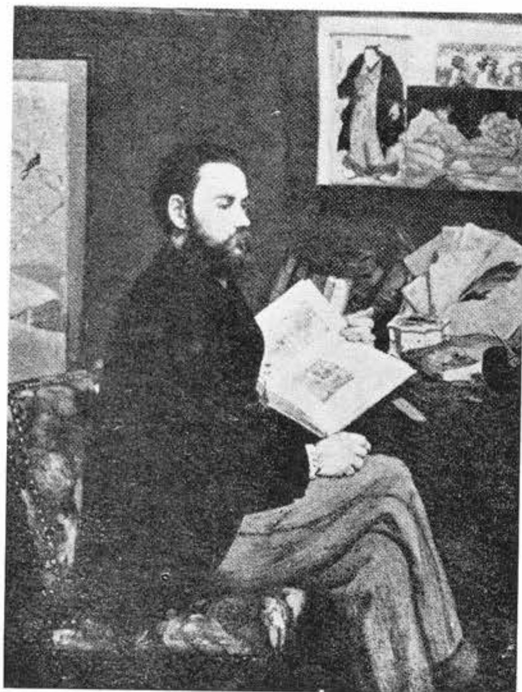
[4] Vezi ceea ce spunea DELACROIX în această privinţă: « Văd în pictori prozatori şi poeţi . . . » (19 septembrie 1847).

tehnică: *absența completă a clarobscurului.* Ne întoarcem astfel la acea problemă fundamentală a adîncimii pe care am comentat-o îndelung. Soluția lui Manet este foarte nouă. Dacă am rezuma criticile pe care le-a suscitat *Olympia* la Salon, lăsînd deoparte excesele de limbaj, ele s-ar reduce la albeața « palidă » și la platitudinea personajului. Théophile Gautier, atît de franc în judecățile sale, a remarcat pe bună dreptate: « Modeleul este inexistent. Umbrele sînt indicate prin dungi de vopsea mai mult sau mai puțin largi ». [5] Iată contribuția esențială a lui Manet care propune aici ceea ce

[5] Citat de G. BATAILLE, *Manet*, Skira, 1955, p. 62.

GÉRICAULT: Pluta Meduzei, *(Paris, Luvru, Arhivele foto).*
Șarpantă foarte simplă: armătura dreptunghiului. Ca în multe lucrări ale lui Chardin, alegerea anumitor diviziuni 1/3, 1/4, 1/6 pe cadru și trasarea unei serii de oblice pornind din aceste puncte. Diviziunile în trei ale laturii superioare joacă aici evident rolul principal.





Edouard MANET: Portretul lui Emile Zola. *Portretul unui scriitor a cărui sinceritate în scris provocase scandal. Calitățile acestui portret sînt de același ordin: execuție liberă, fără nici o concesie făcută procedeelor; numai compoziția mai rămîne clasică. (Paris, Luvru, foto Giraudon).*

Maurice Denis va defini mai tîrziu: « Tabloul este o suprafață plană acoperită de culori ...» Degas îl înțelege pe Manet, dar îl privește cu un ochi ager atunci cînd scrie: « Manet ... o carte de joc fără relief. »[6] Oare această femeie șochează pentru că este goală? Dar cîte femei goale n-am văzut în pictura făcută de-a lungul timpurilor! De fapt, *Olympia* nu este goală, ci dezbrăcată. Aceasta este impresia pe care o lasă și pe care Odilon Redon a exprimat-o în legătură cu sora ei din *Dejunul pe iarbă*[7]. Ea este dezbrăcată pentru că nu este, asemenea femeilor lui Tițian, Rubens și a tuturor celorlalți artiști, îmbrăcată de clarobscur.

Cine i-a sugerat lui Manet ideea *Olympiei*, cu întregul « scandal » pe care l-a provocat? Riscăm aici o explicație: nudurile lui Utamaro; secretul *Olympiei* se găsește poate în această apropiere căreia nu i s-a acordat atenția pe care o merita: în *Portretul lui Zola*, schița *Olympiei* stă alături de o stampă japoneză și are drept fundal o reproducere după Velázquez.

Mai tîrziu Manet va fi influențat, fără s-o mărturisească, desigur, de compoziția lui Degas, după cum va fi influențat și de pictura impresioniștilor. Îl vor atrage și pe el aranjamentele surprinzătoare care derutează și incită imaginația *(Bar la Folies-Bergère)*, dar, totuși, Velázquez este cel care îl obsedează, Velázquez al cărui aport, din punctul de vedere al discuției noastre, îl constituie mai ales compozițiile surprize, dispunerile neașteptate și inversate din *Meninele* și *Torcătoarele*.

Prima noutate importantă a secolului al XIX-lea, în ceea ce privește ordonanța tabloului, o va aduce Degas.

Își începe căutările în portret, chiar dacă portretul era o formulă încremenită. Portretele lui Ingres, Delacroix, chiar cele ale lui Manet, cu un pătrat de lumină în colț, nu sînt compuse altfel decît cele ale lui Tintoretto. Degas realizează *Femeia cu crizanteme* (1865), mai tîrziu *Femeia cu postișa* (1872), ambele femei fiind așezate într-o parte, privind aiurea, în timp ce subiectul principal este un buchet[8]. *Orchestrele*

[6] *Scrisoare către Henri Rouart*, 2 mai 1882, *Lettres de Degas*, Paris, 1931.

[7] « Există una, în *Dejunul pe iarbă* de Manet, care se va grăbi să se îmbrace după indispoziția provocată de neplăcerea de a sta pe iarba rece ...», Odilon REDON, *A soi-même*, 1888, 14 mai.

[8] « Poate pentru prima dată în istoria picturii, portretul scapă definiției sale abstracte, el se integrează în viață; ființei umane nu-i mai este îndea-

DAUMIER: Crochiu muzical nr. 16. Orchestra în timp ce se interpretează o tragedie. *(Litografie, Paris, Bibliothèque Nationale).*

DEGAS: Le Café concert aux Ambassadeurs *(Muzeul din Lyon, foto Bulloz).*
Desenele lui Guys, stampele lui Gavarni și Daumier i-au dezvăluit lui Degas o nouă estetică, de un profund realism: veritabilă secțiune în comedia umană, autentică poezie, dezbărată de idealismul ridicol al epocii. Degas va înțelege această lecție și, bazîndu-se pe cultura sa solidă, va ști să privească în jur cu o sensibilitate cu totul nouă.







(1868—1872), portrete colective, sînt compoziții din ce în ce mai secționate. De acum înainte fiecare tablou va oferi o punere în

---

juns sufletul sau chipul, ea face parte dintr-un mediu și se modifică. Ea nu mai este rezumatul permanent al unei întregi existențe, lizibile în trecutul ca și în viitorul său, ci un minut de sensibilitate, realizat din trăsăturile sale de moment, din haina purtată în acea zi, din decorul interiorului sau al locului public unde ochiul pictorului a surprins-o într-o clipă de mișcare sau de repaos.» H. FOCILLON, *La peinture des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, 1928, p. 182.



KIYONAGA: Femei pe o terasă, *stampă*. (*Paris, Muzeul Guimet*).

pagină inedită, o prezentare uimitoare a unui subiect el însuși neașteptat.

Poate că se cuvine să insistăm aici asupra influenței exercitată de stampă și de o invenție și mai nouă încă, fotografia.

Artiștii se foloseau de multă vreme de stampe. Înrîurirea acestora asupra persistenței temelor și compozițiilor a fost mult mai mare decît se spune de obicei. Era însă vorba de reproduceri după tablouri vechi. În secolul al XIX-lea, stampa de actualitate, sub forma gravurilor pe lemn sau a litografiilor, invadează jurnalele și va duce la crearea unor capodopere [9]. Scene din viața cea mai familiară sînt « schițate » de Daumier sau Gavarni așa cum sînt ele povestite de Balzac; dar pictorii nu se gîndesc să le transpună pe pînză. Și totuși cîtă înnoire aduc ele. Expresia « punere în pagină », care-ți vine imediat în minte cînd este vorba de o operă a lui Degas, ne spune că trebuie să-i căutăm modelele în domeniul cărții sau al ziarului. Este deci foarte adevărat că anumite subiecte ale lui Degas reclamă pentru contemporani în mod imperios o legendă: « Iată niște femei la ușa unei cafenele. Una din ele își plesnește unghia de dinte spunînd: „Pune-ți pofta-n cui“, care e un întreg poem. » [10] Marele inițiator pare să fie deci Daumier, care a imprimat stampei satirice de actualitate o originalitate profundă, secționări neobișnuite pînă atunci, o repartiție îndrăzneață a negrurilor, și va fi primul care, deși cu mai puțină vervă, a încercat să-și transpună subiectele desenelor în pictură. « Priviți aceste spălătorese, va spune A. Silvestre despre cele ale lui Degas, uitîndu-te la ele, de la distanță, ai crede că sînt ale lui Daumier. » [11]

Degas acordă cel puțin același interes stampei japoneze ca și celei de actualitate. El o scrutează ca și Manet, dar nu extrage din ea aceeași lecție. Din arta japoneză el

[9] Cu o jumătate de secol mai devreme, Goya examinase caricaturile din timpul său, de la care va prelua nu numai virulența, ci și arabescul. Admirabilele sale desene au o punere în pagină originală și le datorează mult acestor caricaturi.

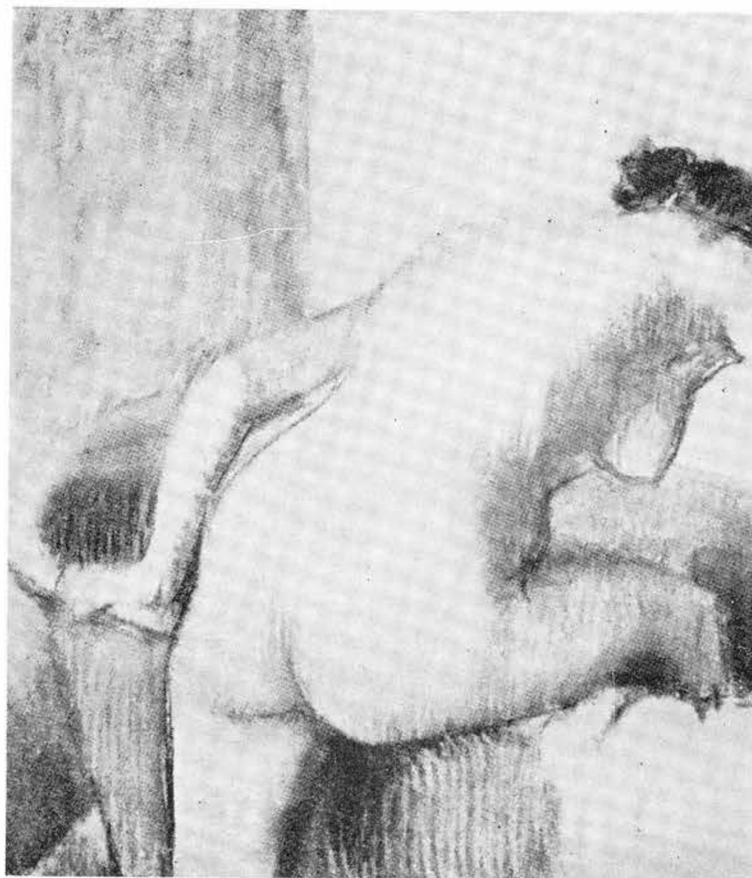
[10] G. RIVIÈRE, 1877 (citat de P. Cabanne, *Degas*, Paris, 1957, p. 113).

[11] Citat de P.A. LEMOISNE, *Degas et son oeuvre*, Paris, 1946.

caută să introducă în pictura franceză nu *aplat*-urile, ci arabescul, paralelele de-a curmezișul unei perspective neobișnuite, precum și spiritul, acea manieră atît de delicată de a spune lucrurile cele mai intime. Arabescul are suplețea unei trăsături de penel în *Femeie cu cîinele* (Oslo), *Lecția de dans* (Philadelphia) și, mai tîrziu, în realizarea anumitor figuri văzute din spate ale *Baigneuse*-lor. Tăieturile neprevăzute prin



DEGAS: Femei în fața unei cafenele.
(Paris, Luvru, Arhivele foto).



DEGAS: Femeie intrînd în cadă, *pastel.*
(New York, Metropolitan Museum).

Vorbind în 1885 despre impresioniști, Degas spunea : « Am încercat mereu să-i conving pe colegii mei să caute noi combinații în domeniul desenului ; consider că este un domeniu mai fecund decît cel al culorii ; dar ei nu au vrut să mă asculte și au urmat o altă direcție». (Walter Sickert, Burlington Magazine, *noiembrie 1917). Formația clasică a lui Degas l-a făcut, într-adevăr, să fie mai conștient de problemele compoziției decît erau prietenii săi. Dintr-o artă atît de nouă cum era stampa japoneză, el nu extrăgea, cum făceau unii dintre contemporanii săi, o tehnică bazată pe cîteva asemănări facile ; dimpotrivă el căuta să înțeleagă și să definească noutățile plastice pe care le aducea această artă. La Kiyonaga, cu 3 gheișe, 3 felinare și niște balustrade este evocată o întreagă atmosferă ; prin cele cîteva femei ce stau pe terasa unei cafenele Degas atinge același rezultat.*

portanți verticali, sferele luminoase ca niște lanterne japoneze *(Cîntecul cîinelui,* la New York, *Café-concert aux Ambassadeurs,* la Lyon) pot fi puse în legătură cu opera lui Kiyonaga, din ale cărui stampe Degas avea cîteva în colecția lui; la fel paralelele oblice din *Absintul* și din *Dansatoare la bară* etc. sau chiar figurile ciudat secționate ca cele din *La teatru* (Paris, Durand-Ruel) [12].

[12] Am văzut că ideile maeștrilor sînt exprimate cu mai multă insistență în lucrările elevilor. Mary

UTAMARO: Femeie scăldîndu-se, *stampă*. *(Paris, Muzeul Guimet).*

Guys, Gavarni, Daumier l-au făcut pe Degas să înțeleagă resursele pe care i le oferă pictorului viața cotidiană — cea a muncii, a întrecerilor hipice, cea frivolă sau teatrală. Stampele japoneze îi propuneau aproape aceleași subiecte, dar cu un plus de originalitate : o cercetare pasionată a liniei arabescului și, în consecință, o punere în pagină cu totul nouă, surprinzătoare, adesea de o mare frumusețe. Degas găsește în stampe confirmarea căutărilor sale personale în materie de desen. El va merge pînă acolo încît va împrumuta de la Utamaro subiectul favorit al acestuia, o femeie făcîndu-și toaleta, subiect ce apare la Degas către 1875 și pe care-l va picta și-l va relua pînă la sfîrșitul vieții.



În sfîrșit, nu ne surprinde faptul că Degas aprecia fotografia, noua invenție, și că a știut să se folosească de ea ca artist. El fotografia în amănunt scene întregi înainte de a le picta. Cît despre instantanee, ce nu puteau fi realizate decît în plein-air, a văzut multe din acestea și s-a amuzat: spiritul lor îl regăsim în *Scenă de cafenea*, citată mai sus (1877), și mai ales în *Bursa* (1878) în care cîțiva domni cu joben par surprinși.

Admirabil la Degas este faptul că el ajunge la o sinteză și știe să impună acest stil nou. La început subiectele îl domină: tablourile sale ar putea avea dedesubt cîte o legendă. Apoi dispare subiectul: numai un colț de scenă luminat, o femeie în cadă, îi sînt de ajuns pentru a realiza acele dezechilibre, acele secționări neobișnuite. Spre sfîrșitul vieții, arta sa se epurează; cîteva linii frînte devin pentru el un punct de sprijin suficient; culoarea triumfă și iradiază pe suprafețe scandate de drepte colțuroase.

Manet își va însuși acest stil *(La café-concert*, 1878, Baltimore), iar apoi impresioniștii, care nu vor reține din el rafinamentul savant, ci numai gustul pentru instantaneu. Degas lucra în atelier și numai cu ajutorul a numeroase calcuri ajungea la compoziția definitivă care, în ciuda aspectului său spontan, era îndelung lucrată. N-ar fi acceptat niciodată ca un tablou să fie o « fereastră deschisă spre natură ».

Fereastra deschisă spre natură este aparatul fotografic care își deschide obiectivul și înregistrează ceea ce vede: program destul de ușor de urmat cînd vrei să pictezi un peisaj. Impresioniștii lucrează după un motiv, indiferent care ar fi acesta.

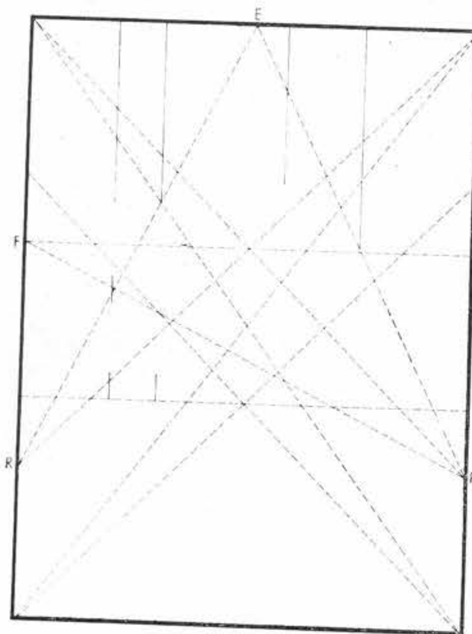
În ceea ce privește lumina pe care ei o caută, aceasta este captată mai ales pe

Cassatt, cum a arătat-o o expoziție recentă (Paris, decembrie 1959), a imitat uneori îndeaproape stampele japoneze, folosind grafismul lor la exprimarea scenelor familiare. Ea și-a amintit întotdeauna de surprinzătoarele lor puneri în pagină.

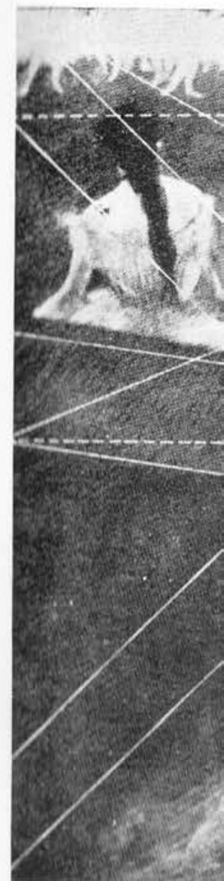
suprafața apei: Sena, cîmpiile acoperite cu zăpadă sau inundate. « Impresionistul se așază pe malul rîului, spune Théodore Duret parafrazîndu-l pe Courbet, și face un peisaj ». Cînd este vorba însă de subiecte cu personaje, metoda este mai dificilă, de aceea impresioniștii recurg mai rar la ea; dar și în acest caz, ei se chinuiesc cu instantaneul: femeile lui Claude Monet hoinăresc,

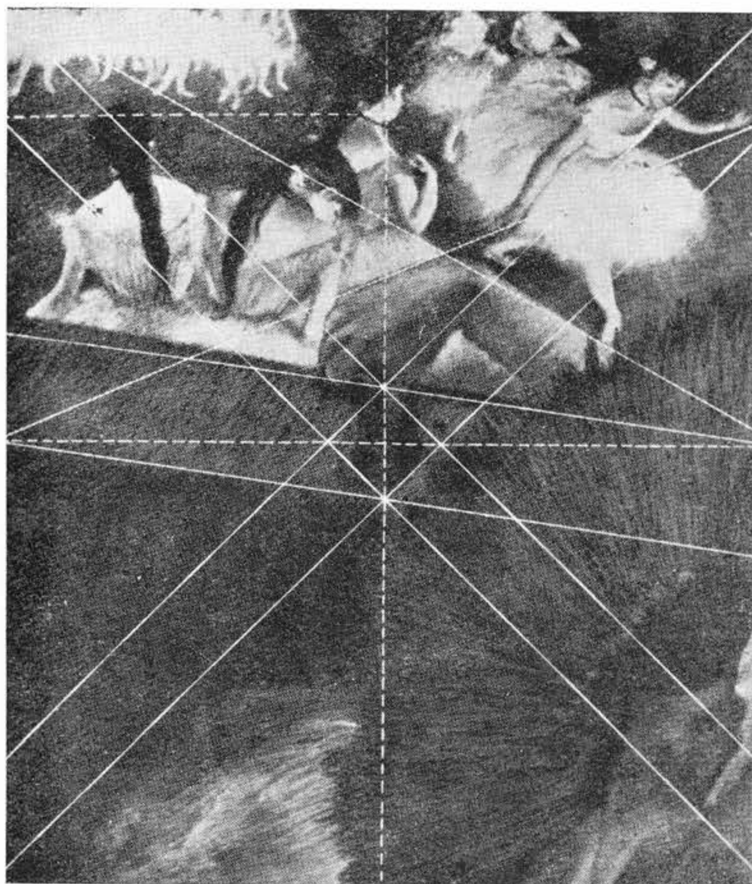
Occidentalii doreau întotdeauna ca un pretext să justifice pictura; baigneuses-*le erau în mod necesar tovarășele Dianei; chiar Manet cînd pictase* Olympia, *o încărcase de literatură. Stampa japoneză le va atrage atenția artiștilor europeni că se pot face opere de artă cu subiectele cele mai simple și chiar cu o economie incredibilă de mijloace. Ce artist european poate rivaliza cu forța poetică cu care Hiroshiga trasează cîteva linii ce evocă ploaia? În lucrarea* La teatru, *și Degas caută evocarea poetică cea mai intensă folosindu-se de un minimum de semne plastice. Liniile rabaterii și derivatele lor servesc la circumscrierea și situarea unui personaj în spațiu. Degas le folosește aici pentru a plasa un evantai sau un braț, chiar o mînă.*

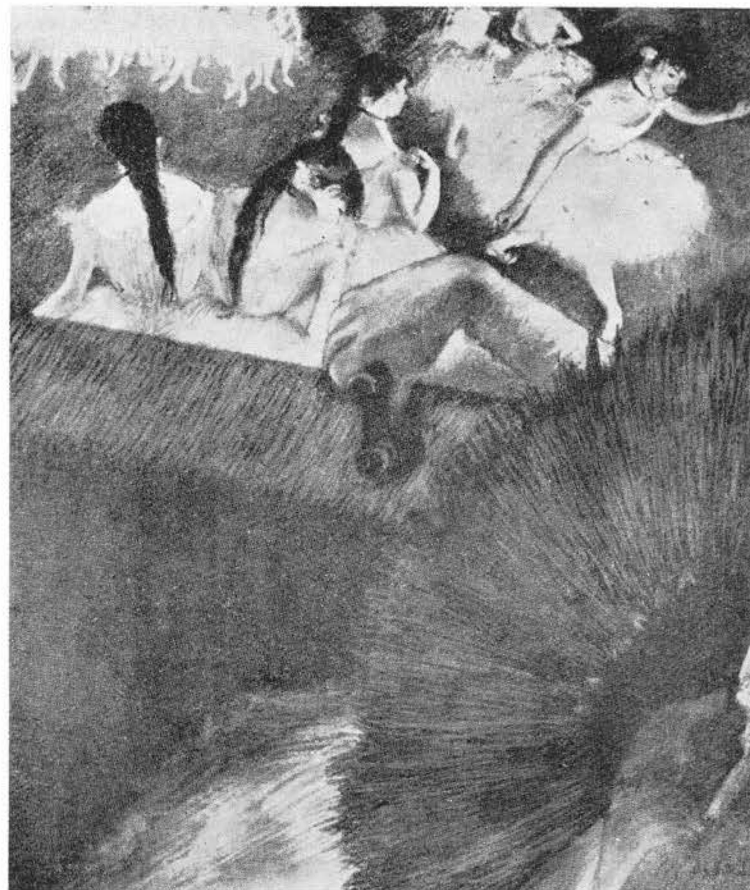




Multe din pînzele sale, ca « Aux Ambassadeurs », *(vezi și p. 218) sînt compuse pe rabaterea micilor laturi ale dreptunghiului și pe diagonalele RE, EF ale semipătratelor; această schemă este, în liniile ei mari, cea mai frecventă; și totuși compoziția ne pare ciudat de nouă. Aceasta pentru că Degas nu ne înfățișează numai teatrul, cum o făcuse Longhi, ci, printr-un cadraj îndrăzneț, ne plasează și pe noi acolo. Totul pare neprevăzut, neintenționat, s-ar crede că legile compoziției sînt spulberate . . . Forța lui Degas constă în faptul că știe să recurgă la legile compoziției fără să lase însă această impresie.*







DEGAS: La teatru, *pastel.*
(Paris, Col. Durand-Ruel, foto Bulloz).

vîslașii lui Manet sau Renoir trag la vîsle...

Totuși Renoir a realizat adevărate compoziții, dealtfel în spiritul tradiției *(Dejunul vîslașilor*, de la Washington, este construit pe armătura dreptunghiului). *Le Moulin de la Galette* constituie un exemplu de compoziție intenționat dispersată; și este o capodoperă; dar Renoir nu se va opri aici, iar ideea nu va fi reluată decît după el.

Cei care pot fi numiți postimpresioniști, mai preocupați de compoziție decît primii, vor folosi serios achizițiile generației precedente. Toate lucrările lui Bonnard și Vuillard pot fi caracterizate prin aceste două formule: *compoziții secționate — compoziții dispersate.* Bonnard nu face un mister din folosirea foarfecelui. Reluînd procedeele lui Degas, el descrie o scenă întreagă, apoi taie, sacrifică, nelăsînd decît un fragment. Compozițiile dispersate sînt obținute prin împrăș-

tierea unor pete colorate și luminoase care suprimă percepția spațiului și « fac tapiserie ». Bonnard și, mai ales, Vuillard sînt maeștri în acest gen de compoziții. Fără a regăsi cu adevărat peretele, această artă se înrudește, cel puțin în faza ei de început, cu arta decorativă atît de îndrăgită în epocă. Cum, pe de altă parte, tonurile sînt



RENOIR: Le Moulin de la Galette.
Pudra soarelui cernîndu-se, printre copaci, pe dansatori creează, prin alternanțele de umbră și lumină, o impresie de dispersiune : ochiul spectatorului este îndemnat să se deplaseze pe întreaga pînză, așa cum ar face-o dacă s-ar afla în fața unei opere de Bruegel. Compoziția se bazează pe pătratele laturilor mici ale dreptunghiului : două verticale cad în așa fel încît dacă am cobori axul tabloului, acesta s-ar vedea divizat în patru benzi sensibil egale. Din înaltul celor două verticale pornesc oblice care sfîrșesc în unghiurile de jos ; o oblică pornind din colțul stîng, de jos, și ajungînd în mijlocul laturii drepte, orientează spătarul băncii. Dejunul vîslașilor, Portretul doamnei Charpentier și al fiicelor sale *sînt compuse pe aceeași schemă, avînd însă una sau două oblice în plus. (Paris, Luvru, Arhivele foto).*



UTAMARO: *Toaleta, stampă.*
(Paris, Muzeul Guimet).

puţin contrastante, se obţine evocarea unei sclipitoare materii irizate.

Geometria pe perete

Aceste noutăţi nu oferă însă o bază prea solidă pentru ca pe ele să se poată clădi un viitor. Cîteva spirite atente îşi vor da seama de aceasta; şi mai mult decît toţi, Seurat. El nu va căuta numai să aşeze tehnica luministă pe o bază ştiinţifică [13], ci va tinde, cu tenacitate, către un nou stil al formei şi al repartiţiei formelor; el va reintroduce geometria în compoziţie.

Să fie oare vorba de o revenire la trecut? Geometria are întotdeauna acelaşi chip. David, crezînd că realizează ceva nou, se îndepărtează prea puţin de formulele trecutului. Miracolul lui Seurat stă în faptul că el se sustrage repetiţiei: parcă ar reinventa acele mari viduri lipsite de artificii, acele verticale rigide tăind orizontale implacabile. S-a crezut că aşa ceva nu a mai fost văzut vreodată, căci stilul şi tehnica păreau neobişnuite; în realitate, ele existau deja la Puvis de Chavannes.

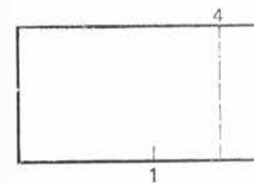
Puvis de Chavannes nu este un produs al Şcolii. Este un matematician care studiază Politehnica, apoi se formează singur în Italia, în faţa frescelor florentine. El ia deci contact direct cu sursa şi este poate primul care redescoperă acel simţ al peretelui, acel respect pentru zid, ceea ce constituise una din ideile sănătoase — atunci cînd ea nu era prea puritană — ale secolului al XIX-lea. Puvis este puţin puritan, dar în discreţia sa există mai ales un simţ foarte rafinat pentru lumina ambientă. Nu voia el oare să prindă cu buricul degetului tonul de umbră şi de lumină pe monumentul pe care-l avea de decorat? Cine a împins mai departe rigoarea logică a unei arte înfrăţite cu arhitectura? Perspectiva lui, ca şi cea a lui Veronese, este puţin clasică, şi la un geometru ca el această respingere voluntară a perspectivei matematice este foarte semnificativă: personajele din planul al doilea sînt prea mari, iar arborii, cu valoare monumentală, sînt prea groşi; sînt coloane, sau mai degrabă pilaştri, căci Puvis de Chavannes simplifică modeleul extrem de mult. Lucrează, ca şi Degas, pe calc, pentru a sacrifica de fiecare dată cîteva detalii. Puvis nu este un discipol al lui Ingres. El nu caută să închidă forma tot atît de atent,

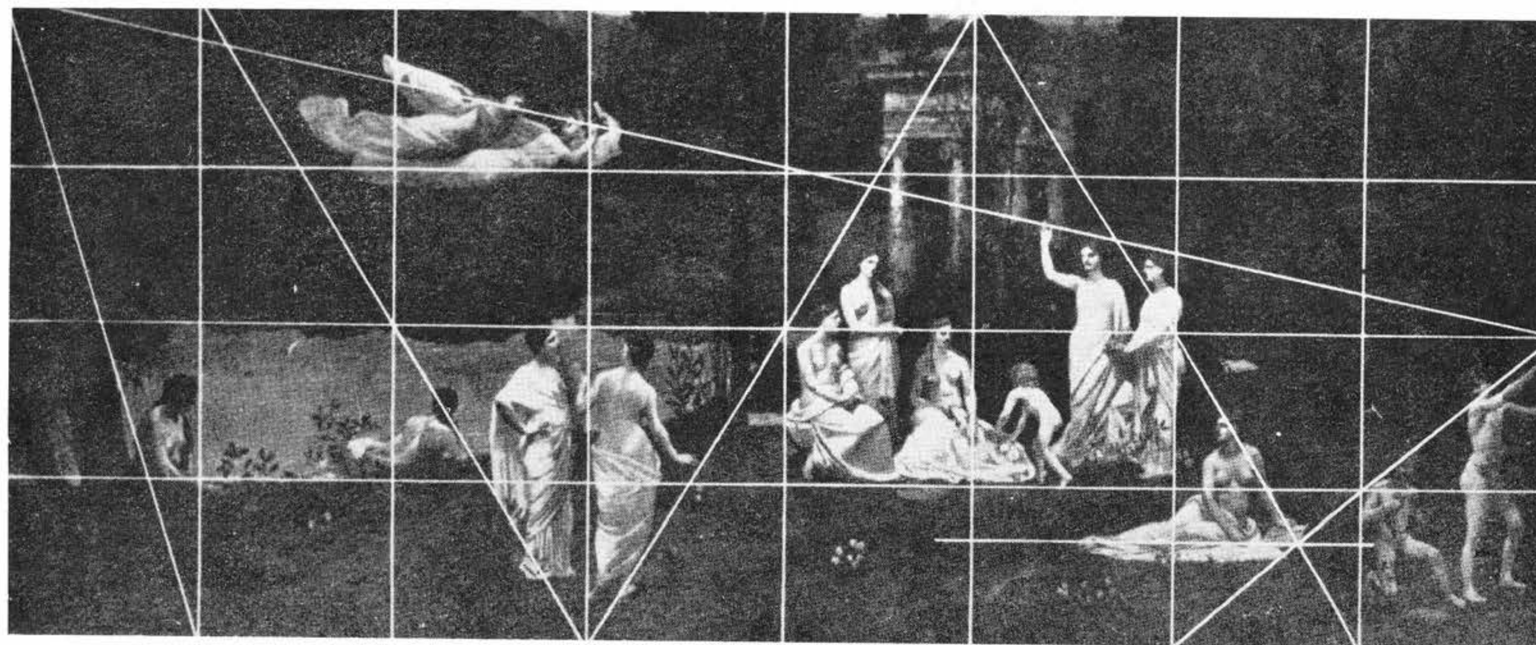
[13] Vezi în legătură cu acest subiect textul lui SUTTER, nota 9, cap. 7 şi, mai departe, textul lui Chevreul, p. 227—228.

Nu face parte din acea familie care se raportează la *Vîrsta de aur* a lui Ingres și la *Semiramis* a lui Degas. Desenul său are mai degrabă afinități cu cel al lui Millet.

Dar ceea ce ne va reține atenția în primul rînd este geometria sa. Puvis de Chavannes dată de verticale care dau tonul general al compoziției: verticale, orizontale, aceste dominante sînt afirmate cu insistență; calme, bine delimitate, ele creează mari spații goale. Dar aceasta nu este totul: între aceste opt diviziuni Puvis își alege punctele





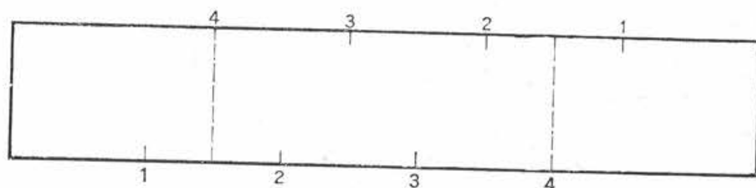


Puvis de CHAVANNES: Pădurea sacră.
În multe din lucrările sale Puvis de Chavannes ajunge la o diviziune în opt pe cele două dimensiuni; niște oblice mari pornesc apoi din punctele alese și creează ritmul. (Nu am indicat pe schema de mai sus, pentru înălțime, decît diviziunea în patru). (Muzeul din Lyon, foto Giraudon).

lasă impresia unui independent puțin trufaș. Geometria sa nu este o consecință a formulelor clasice; ea este gîndită și concepută de un spirit ce manifestă înclinație pentru acest gen de cercetări. Să privim marile lui compoziții pe lat: *Ludus pro patria* (Amiens) sau *Inter artes et naturam* (Rouen); întreaga lățime este împărțită în două; apoi cu fiecare jumătate se procedează la fel pînă obținem opt părți egale [14]. Iată opera brăz- de sprijin ale marilor oblice care străbat întreaga operă cu un ritm inegal de linii

[14] Diviziunea în opt părți a pînzei dă la 5/8 și 3/8 cezuri foarte apropiate de raportul de aur; dar avînd în vedere că Puvis a folosit la fel de bine celelalte diviziuni în opt (6/8, 7/8 etc.) care nu au nimic de-a face cu acest raport sau cu armonicile sale, credem că nu putem, fără a exagera faptele, să apreciem compozițiile sale ca fiind organizate pe raportul de aur; același lucru este valabil și pentru Seurat.





Puvis de CHAVANNES:

Decorația marelui hemiciclu de la Sorbona. *Pătratele ce pornesc din cele două extremități nu împart doar compoziția în trei părți, ci marchează și cezurile și, înlănțuindu-se, creează un ritm mai strîns în partea centrală. (Paris, foto Bulloz).*

frînte, de mari triunghiuri. În acest fel construiește *Pădurea sacră* (la Lyon), *Tărîmuri liniștite* și chiar tablouri de șevalet ca *Toamna*, de la Lyon, pînză pe înălțime, sau *Sărmanul pescar*.

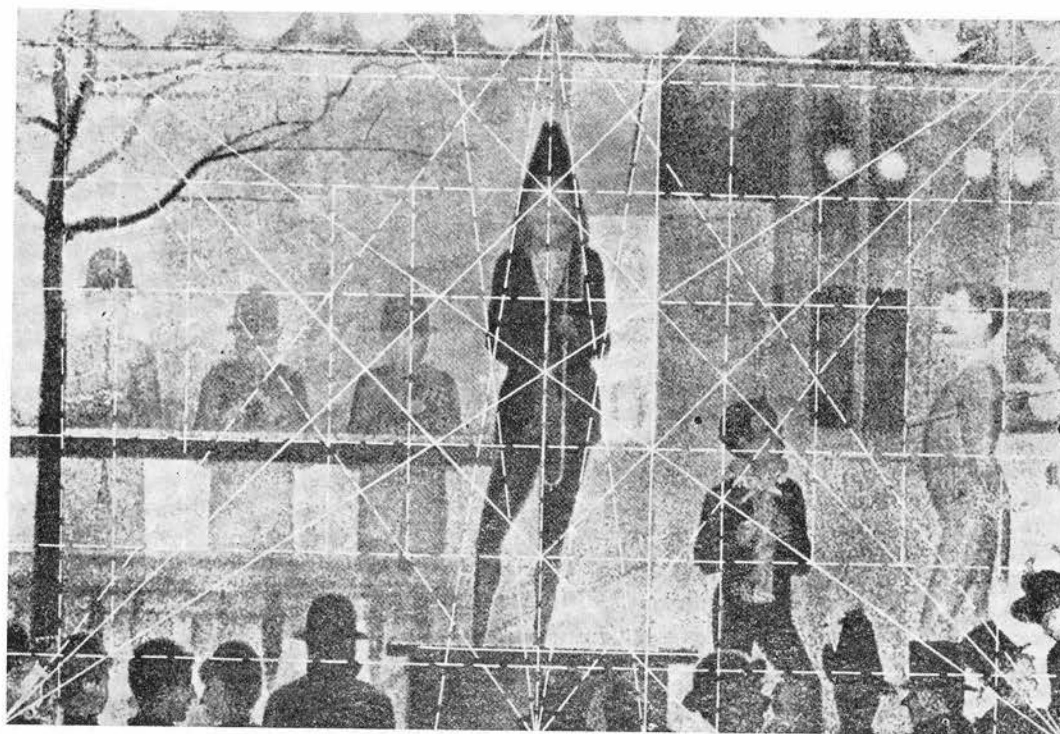
Decorația amfiteatrului de la Sorbona este o friză atît de lungă încît Puvis a trebuit să caute un subterfugiu, un mijloc de a tăia în trei această bandă continuă și de a-i stabili un centru, fără a risca monotonia, fără a face din ea un triptic. Atunci a rabătut de patru ori laturile mici pe lungime pornind de la dreapta, pentru a fixa o diviziune la stînga, și de patru ori pornind de la stînga pentru a fixa o diviziune la dreapta; împărțire foarte simplă în realitate, dar destul de discretă pentru a deveni obsedantă.

Puvis de Chavannes este puțin apreciat în zilele noastre; ar fi totuși drept să-i recunoaștem contribuția lui reală în loc s-o folosim pe aceasta spre a acorda credit unor maeștri și așa destul de cunoscuți. Desigur, el a avut mult noroc: i s-au oferit pereți din belșug (să nu exagerăm: Pantheonul este acoperit cu orori!), în timp ce sîntem nevoiți să ne gîndim la ceea ce ar fi însemnat un zid comandat lui Seurat, sau un Pantheon decorat în întregime de Gauguin . . .

Seurat este un elev al Școlii, dar al unei Școli care nu mai are decît o singură doctrină, cea a domnului Ingres. De fapt, Seurat este un solitar. După cum afirmă Robert Rey [15], la Școala de Belle Arte biblioteca este cea care trebuie să-l fi atras în mod deosebit. Citea și din cărțile disprețuite de alții sau citite superficial el extrăgea substanța din care spiritul său clar și riguros avea să închege un sistem coerent.

În 1878 sau 1879, Seurat a descoperit tratatul lui Chevreul și a găsit în el, printre altele, legea contrastului simultan al culorilor. Ce ne spune această lege? « Din momentul în care privim cu oarecare atenție, în același timp, două obiecte colorate, fiecare dintre ele este perceput nu în propria-i culoare, adică așa cum ar fi apărut dacă ar fi fost văzut izolat, ci într-o tentă ce rezultă din culoarea proprie și complementara culorii celuilalt obiect. Pe de altă parte, dacă culorile obiectelor nu sînt în același ton, tonul cel mai luminos se va stinge și

[15] *La Renaissance du sentiment classique*, Paris, 1931, p. 102.



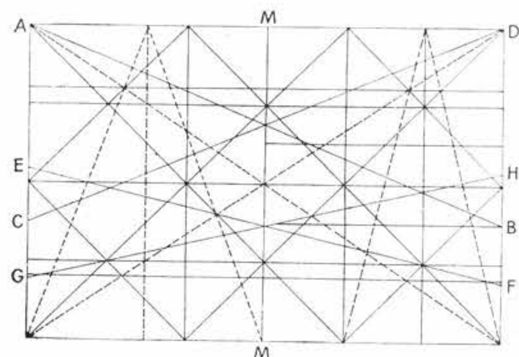
SEURAT: Parada.
Caracteristică pentru această pînză este o tăietură ortogonală între linia superioară a rampei și portantul vertical din dreapta; orizontala se află foarte aproape de secțiunea de aur, dar nu și verticala. Dacă aplicăm acestei compoziții schema rabaterii micilor laturi ale dreptunghiului vom vedea imediat cum cele două linii cad riguros pe încrucișarea diagonalelor dreptunghiului cu diagonalele pătratului. Pe de altă parte, proiecții orizontale ale vîrfurilor micului pătrat central stabilesc amplasamentul personajelor sau delimitează locul pe care acestea îl ocupă. Această pînză reprezintă chiar aplicarea frazei lui Sutter citată mai înainte: « Cînd dominanta este orizontală se pot plasa, în succesiune, obiecte verticale, pentru că această serie va concura cu linia orizontală, în timp ce o verticală izolată ar crea o a doua unitate».
(New York, Co. Stephen C. Clarck)

tonul cel mai întunecat se va aprinde. În concluzie, ele vor apare, prin juxtapunere, diferite de ceea ce sînt în realitate.» [16] Aici nu avem decît un germene al studiilor lui Seurat asupra opticii. Dar aplicarea în pictură a legii contrastului simultan al culorilor nu este decît un aspect, și cel mai discutabil, al acestei arte căutate ce se bazează pe o estetică precisă și conștientă [17].

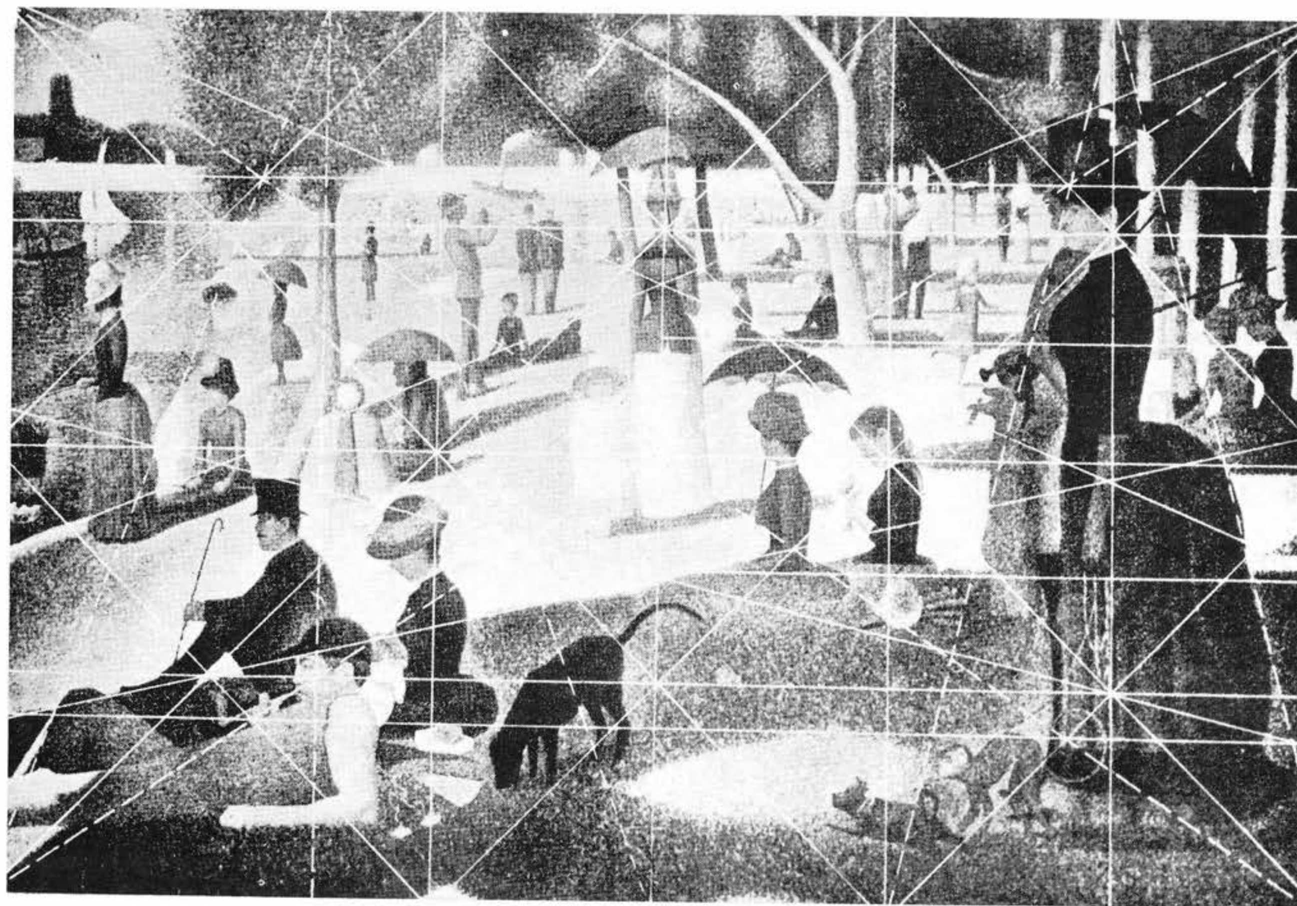
R. Rey a relevat un fapt foarte important: Seurat citise atent, cu creionul în

[16] E. CHEVREUL, *De la loi du contrast simultané des couleurs et de l'asortiment des objets colorés considéré d'après cette loi*, Paris, ediția I, 1827, ediția a II-a, 1889.

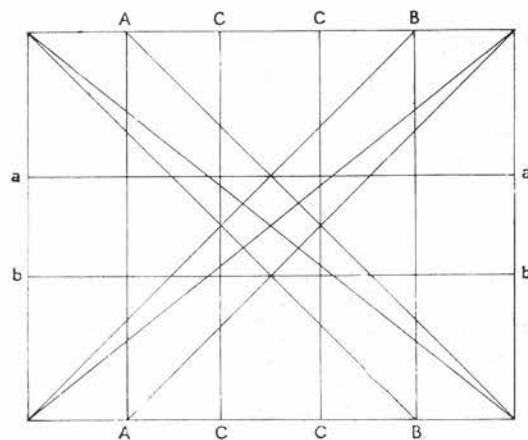
[17] M.E. SOURIAU (*Y a-t-il une palette française?* în *Art de France II*, Paris, 1962) relevă importanța cercetărilor întreprinse de Ferdinand Plateau și inginerul Rosenstiehl asupra coloritului neoimpresioniștilor.



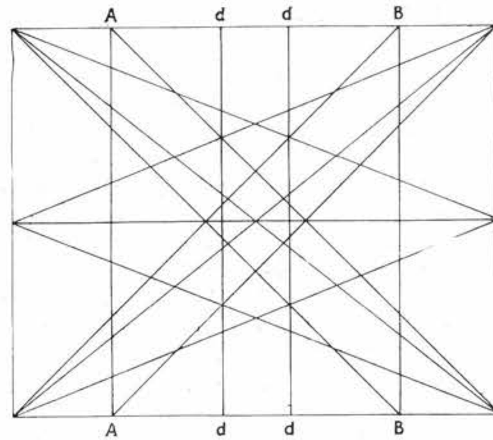
SEURAT: O duminică de vară la Grande Jatte. *Cu pasiunea sa pentru geometria exactă, Seurat a ales aici, ca și în* Parada, *proporția de 2/3 pentru laturile tabloului. Diviziunile date de armătura dreptunghiului coincid deci cu rabaterea laturilor mici. Proiecțiile orizontale ale vîrfurilor micului pătrat central definesc, intersectînd diagonala laturilor rabătute, șesimea lățimii totale, în timp ce, întretăind diagonala dreptunghiului, ele definesc sfertul aceleași lungimi. Schema permite deci o compoziție disimetrică: jumătatea dreaptă este împărțită în trei, iar jumătatea stîngă în două. Oblicele AB, CD, EF, GH, care se întretaie pe axul vertical MM, sînt uneori folosite pentru ele însele; uneori ele nu servesc decît la delimitatea personajelor. (Chicago, Art Institute, foto Giraudon).*



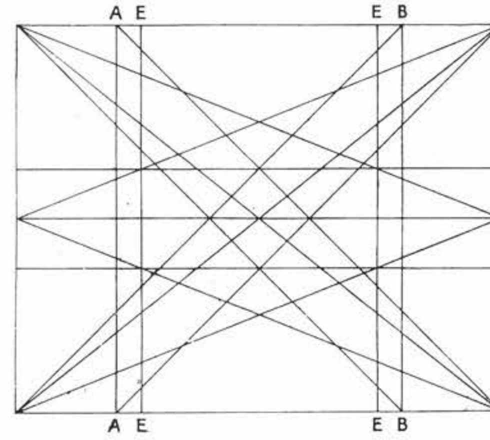
Iată construcțiile pe care le propunem pentru aceste figuri :



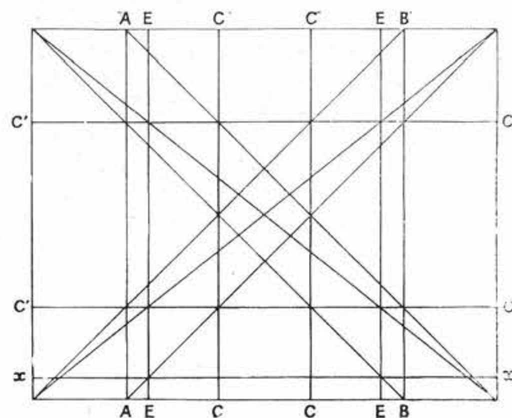
a) *Rabaterile laturilor mici stabilesc cele două axe, în dreapta și în stînga, AA, BB. Diagonalele celor două pătrate astfel obținute desenează un mic pătrat central, ale cărui proiecții orizontale vor fi* a, b, *iar cele verticale* c, c.



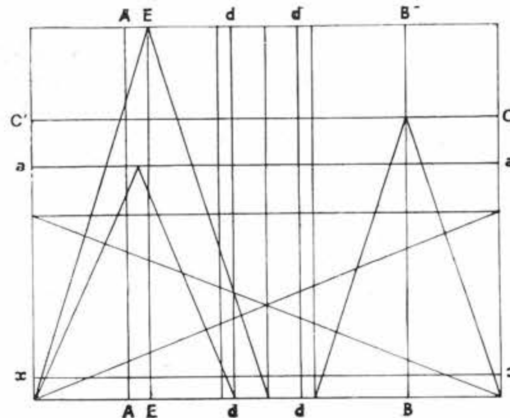
b) *Cele patru puncte de intersecție* d *ale diagonalelor jumătăților orizontale cu diagonalele pătratelor stabilesc banda verticală centrală.*



c) *Liniile EE sînt luate pe punctele de întretăiere ale diagonalelor jumătăților și ale liniilor* a, b. *Linia EE, în stînga, este axul femeii din* Grande Jatte.

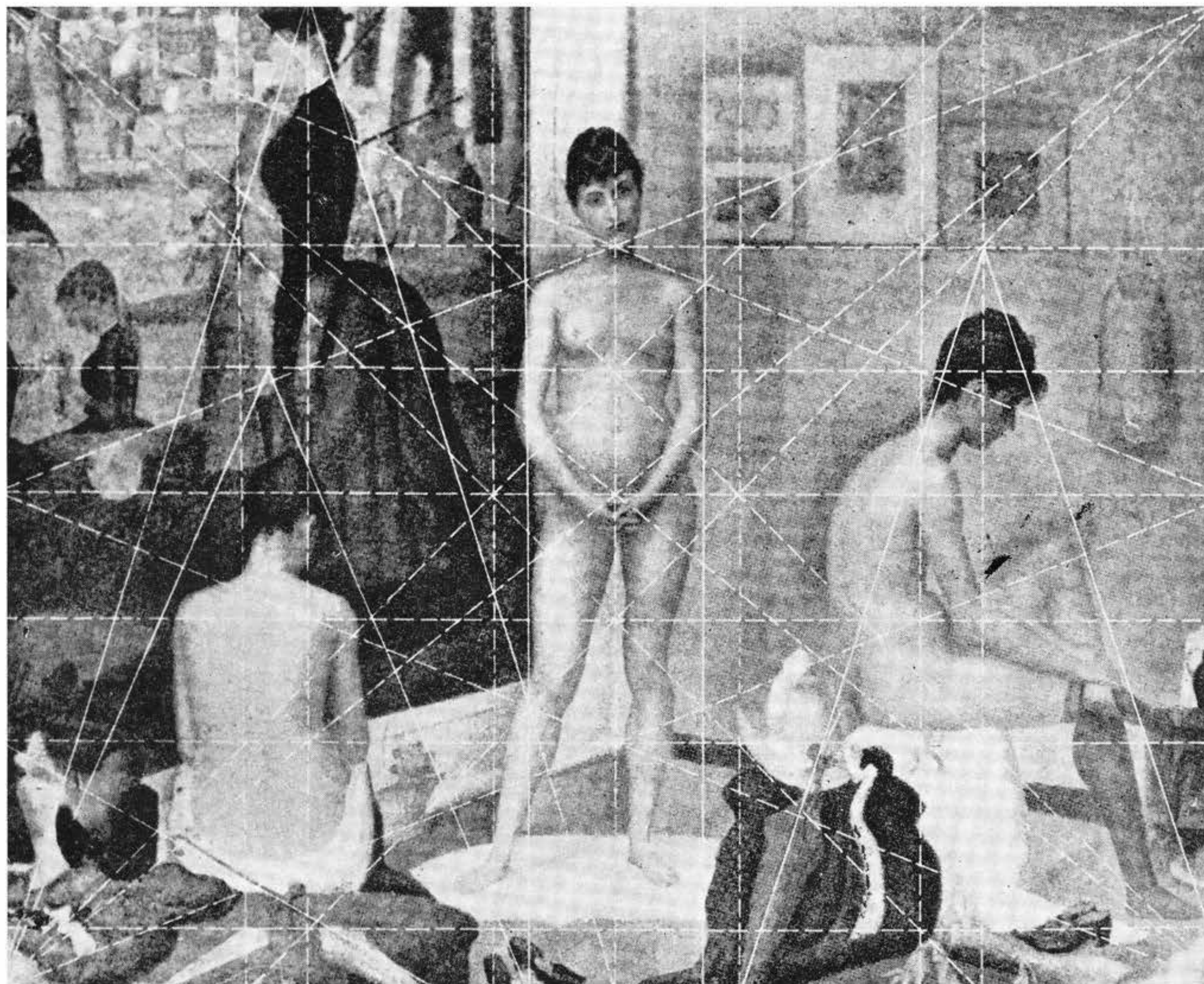


d) *Diagonalele fiecărui pătrat taie latura celuilalt pătrat într-un punct* c' *care determină două orizontale,* c' c', *sus și jos. Sus se află baza cadrelor și vîrful triunghiului din dreapta. Aceste orizontale întretaie din nou diagonalele pătratelor în punctele* c, c; *întretăind din nou diagonalele tabloului, vor determina și ele, la rîndul lor, liniile EE.*



e) *Iată cum se stabilesc, în funcție de banda centrală, triunghiurile laturilor. Triunghiul din dreapta : colțul tabloului — linia c' — punctul de jos al verticalei c c. Triunghiul de sus, din stînga : colțul tabloului — linia E — punctul de jos al axului median. Triunghiul de jos, din stînga : colțul tabloului — linia a a — punctul de jos al verticalei d d. Linia x x trece prin punctele de intersecție ale diagonalelor pătratelor și ale liniei EE.*

ıtretăiere
ır a, b.
Grande



SEURAT: Femei care pozează. *(Merion, Penn., Fundația Barnes).*

Femeia în picioare, văzută din față, în axul tabloului, se înscrie riguros în banda verticală situată între fragmentul din Grande Jatte *și cadru. Celelalte femei, plasate de o parte și de alta, ascultă de triunghiurile isoscele. Cel din dreapta este mai strict: el urmează, în dreapta, linia picioarelor, iar în stînga cea a umbrelei; capul este așezat în unghiul ascuțit. În stînga, geometria este mai discretă: pe triunghiul format de grupul din* Grande Jatte *se suprapune cel al femeii văzută din spate, așezată parcă pe un scaun pliant, pe linia de întretăiere a unei umbrele și a perspectivei peretelui subliniat de un evantai.*

mînă, un articol al lui David Sutter [18] și extrăsese de acolo anumite noțiuni de compoziție liniară [19]. În acest articol foarte interesant, care pare să ne ducă cu gîndul la epoca lui Lomazzo. David Sutter subliniază importanța « liniilor estetice » cu ajutorul exempelor luate din basorelieful sau pictura antică. Lucrarea lui Sutter *La philosophie des Beaux Arts appliquée à la peinture (Filozofia bele-artelor aplicată la pictură)*, mai veche și cu un caracter mai general (Paris, 1870), a fost fără îndoială și pentru Seurat o carte de căpătîi. Ce cuprinde ea? Mai întîi: « Plutarh spune: În arte, nimic din ce este bine făcut nu este întîmplător și nu cunosc nici o operă care să fi reușit în alt chip decît prin prevederea și știința artistului. Artiștii folosesc pretutindeni reguli, linii, măsuri, numere » (p. 74). Apoi: « O figură albă care se reliefează pe un fond negru îi displace ochiului prin brusca opoziție de negru și alb și prin monotonia acestei opoziții; masa neagră luptă cu masa albă; nu există unitate. Dar dacă se luminează o parte din acest fond, introducerea unui alb subaltern, va determina o unitate albă. La fel dacă această figură se așază parțial în umbră, masa neagră va deveni dominantă și unitatea va fi restabilită » (p. 139). Nu găsim oare în această regulă a albului și negrului principiul admirabilelor desene ale lui Seurat și secretul unității lor? Și vom mai găsi și afirmația: « Cînd dominanta este orizontală se poate plasa o succesiune de obiecte verticale, pentru că aceasta va concura cu linia orizontală, în timp ce o linie verticală izolată ar crea o a doua unitate » (p. 207).

Seurat va medita îndelung la aceste idei înainte de a-și formula estetica în binecunoscuta scrisoare din 28 august 1890 către Maurice Beaubourg. Această scrisoare constituie o declarație de principii atît de studiată, atît de densă, încît nici un cuvînt nu poate fi înlocuit. Nu vom extrage din ea decît ceea ce are legătură cu subiectul nostru: « Arta înseamnă armonie. Armonia înseamnă analogia contrariilor, analogia asemănărilor, de ton, tentă, linie considerate drept dominantă și sub influența unui ecleraj în combinații vesele, luminoase sau triste. Contrariile sînt (. . .) pentru linie, cele ce fac un unghi drept... Voioșia liniei, liniile de deasupra orizontalei; (. . .) calmul, orizontala; tristețea, direcțiile coborîtoare » [20]. Toate lucrările lui Seurat sînt credincioase acestor idei expuse de artist cu un an înainte de a muri; și cum Seurat era calm din fire și nu se lăsa doborît de tristețe, el a preferat dominanta orizontală (*La Grande Jatte* : « succesiune de obiecte verticale »).

Am văzut că Puvis de Chavannes iubea și el orizontala, verticalele, unghiul drept. Poate că în frescele lui Benozzo Gozzoli găsise această simplitate. Seurat nu fusese în Italia, dar cu puțin înainte de a intra (1878) la Școala de bele arte, aici fuseseră aduse un număr important (134) de copii după maeștri, mai ales italieni, printre care două mari fragmente din frescele lui Piero della Francesca de la Arezzo. [21] Aceste copii prezentau un real interes într-o epocă în care nu exista nici o reproducere fidelă; ele trebuie să-i fi atras atenția tînărului artist ale cărui afinități cu Piero della Francesca sînt în afară de orice îndoială.

Marile lucrări ale lui Seurat (nu pot fi socotite decît 7 și la fiecare dintre ele a lucrat aproape un an) sînt de o geometrie evidentă, aproape obsedantă. Contrar atîtor artiști care, după cum am văzut, în secolele clasice, se chinuiau să facă să dispară, de

[18] *L'Art*, 1880, vol. I, p. 74.

[19] R. REY, *op. cit.*, p. 127 și urm.

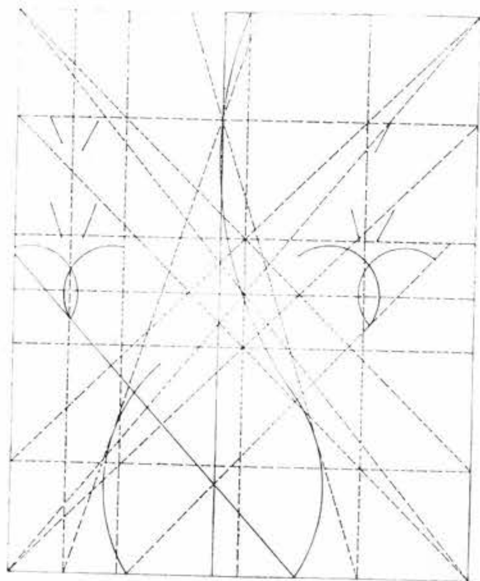
[20] Aceste noțiuni de linii vesele, calme sau triste, Seurat le datorează prietenului său Charles Henry care le-a exprimat aproape în aceiași termeni în originala sa broșură: *Introduction à une esthétique scientifique*, Paris, 1885, pp. 7 și 11.

[21] Aceste copii vor intra în Școală în mai 1874; cele după Piero della Francesca sînt executate de pictorul Ch. A. Loyeux.

SEURAT: Le Chahut.

Această lucrare pare o aplicare a teoriei lui Charles Henry asupra liniilor ascendente generatoare de bucurie; dar trebuie remarcat că Henry conferă o mare importanță direcției liniilor înspre dreapta sau stînga; aici, fapt singular, cea mai mare parte a liniilor merg spre stînga: a vrut oare Seurat să dea acestei direcții un sens simbolic, să adauge la bucurie o armonică a tristeții? Prin ritmul sacadat al dansatoarelor, fascicolul în formă de snop al instrumentelor, urma lăsată de mișcarea picioarelor, prin trepidația pe care o degajă toată lucrarea, se anunță școala futuristă italiană. Rabaterea laturilor dreptunghiului dă și aici punctele principale ale situării în spațiu. În studiul în creion (Col. Gourgaud, Paris), contrabasistul este deplasat ușor spre dreapta față de axul vertical; în studiul pictat (Home House Trustes, Londra), el este situat puțin la stînga; în studiul final (Muzeul din Buffalo), el este situat și mai la stînga și servește de ax de simetrie între lampa din stînga și rochiile dansatoarelor. Este sigur deci că situarea în spațiu a contrabasistului a fost studiată cu atenție de Seurat. Și, într-adevăr, verticala ce ia naștere din întretăierea diagonalelor pătratelor cu cele ale dreptunghiului îi servesc de ax; pe aceeași verticală și l-a plasat și Watteau pe Gilles *al său. Dacă luăm această linie drept ax de simetrie al tabloului, este interesant de remarcat că personajul care cîntă la contrabas se înscrie între brațul său stîng și piciorul uneia din dansatoare, a cărei rochie continuă arabescul, și că lămpii din stînga îi sînt adăugate două frunze în arc de cerc plasate simetric față de rochiile, și ele în arc, ale dansatoarelor. Desenul care formează coada de coțofană a dansatorului nu prezintă oare similitudini cu gîtul contrabasistului? Multe alte direcții au corespondent de o parte și de alta. Flautul din stînga și axul chipului curios dedublat din dreapta, în care nasul reproduce desenul urechii, bastonul acestui personaj, pe de o parte, și linia care mărginește vestonul șefului de orchestră se întretaie și ele pe același ax de simetrie. (Otterlo, Muzeul Kroller-Müller).*





îndată ce ele își îndepliniseră datoria, liniile directoare prea rigide și prea încordate — așa cum un constructor își demolează eșafodajul după ce și-a înălțat edificiul — Seurat, din contră, iubește aceste linii. Toate personajele, toate obiectele au traseul epurei; paralelele și perpendicularele sînt insistente; dar trebuie să facem precizarea că el subliniază acolo derivatele, adesea neprevăzute, întărite anume pentru a surprinde, și nu elementele primare ale construcției care sînt întotdeauna aceleasi și care ar face ca opera să fie marcată de monotonie.

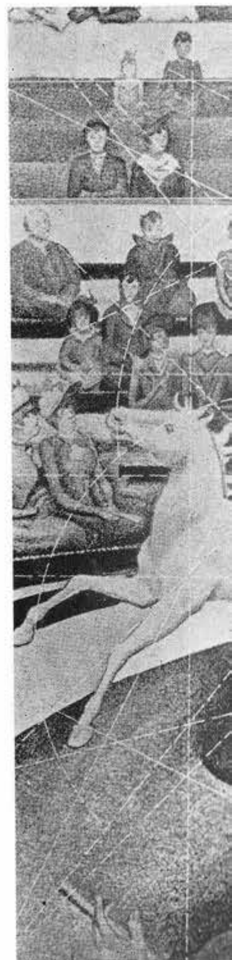
Așa cum s-a procedat în toate timpurile și în mai mare măsură după David, Seurat rabate micile laturi pe cele mari și trasează diagonalele încrucișate ale celor două pătrate astfel obținute, înscriind în centrul tabloului un mic pătrat așezat în vîrf; proiecțiile vîrfurilor acestui mic pătrat și intersecțiile diagonalelor dau punctele esențiale și stabilesc diviziunile în care Seurat construiește adesea triunghiuri ascuțite [22].

[22] Potrivit metodei pe care am adoptat-o de la începutul acestei cărți, încercăm să ne sprijinim pe texte din epoca artistului și, mai ales, atunci cînd este posibil, pe scrierile artistului însuși. În *Scrisoarea către Beaubourg*, SEURAT își expune concepțiile picturale, în care teoriile lui Sutter se apropie de cele ale lui Chevreul, Charles Henry, Helmholz, Maxwell, Rood, și face aceasta pentru a afirma public prioritatea ideilor sale. Seurat este deosebit de susceptibil în această privință: el se consideră a fi primul care a aplicat teoriile științifice în pictură. Or, Seurat, atît de grijuliu față de paternitatea ideilor sale estetice nu vorbește de folosirea divinei proporții pe care Charles Henry nu poate să nu i-o fi semnalat de vreme ce el însuși îi enunța principiile în *Introducerea* sa... recunoscînd în același timp întîietatea germanilor în acest gen de cercetări. Avem toate motivele să credem că dacă Seurat s-ar fi consacrat sistematic folosirii numărului de aur, el și-ar fi revendicat gloria acestei renașteri și că *Scrisoarea către Beaubourg* ar fi constituit o mărturie serioasă în acest sens. Că anumite linii din tablourile sale cad în apropierea secțiunii de aur, este foarte posibil, dar numeroase opere din toate epocile se găsesc în această situație și dacă unul sau două puncte pe acest raport permit să se

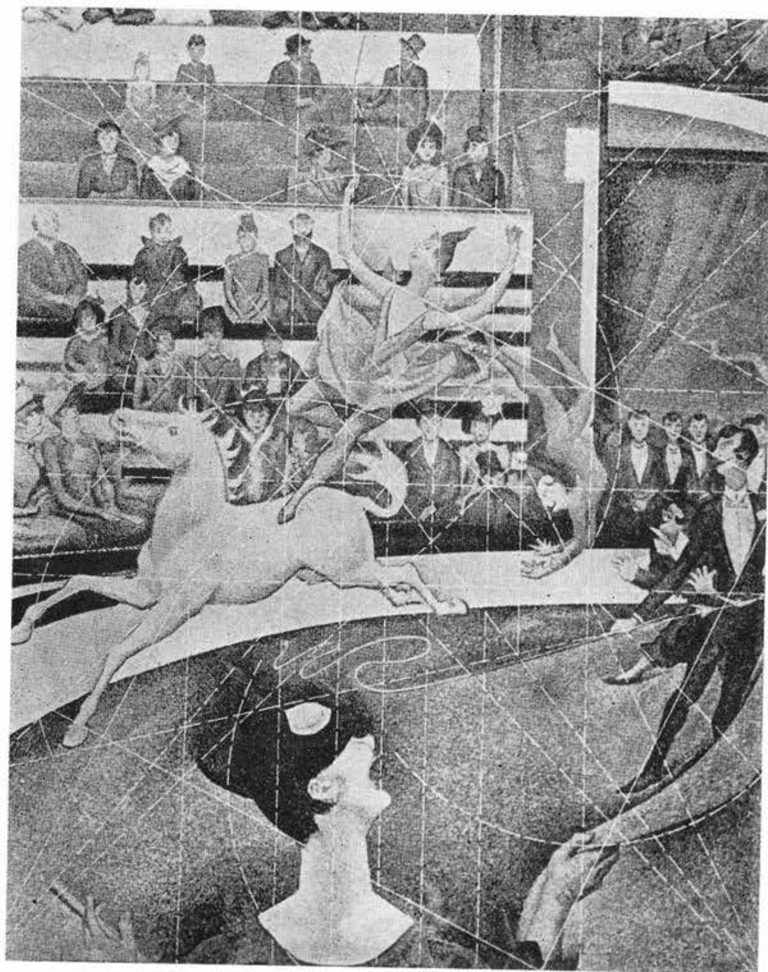
Urmărindu-l pe Seurat de la o lucrare la alta, putem remarca felul în care el își perfecționează neîncetat șarpanta sa secretă. *La Grande Jatte*, prin proporția sa de 2/3, este divizibilă în 6 pătrate egale, ale căror diagonale coincind cu cele ale rabaterii laturilor; o schemă încă foarte simplă. Lucrarea următoare, *Femei care pozează*, în care figurează și o parte din *La Grande Jatte*, este, împreună cu aceasta din urmă, cea mai încîntătoare dintre pînzele lui Seurat, și în care acel gen de bunăvoință — dacă nu chiar de tandrețe — nu s-a convertit încă într-o cruntă ironie, unde geometria este mai discretă, iar femeile n-au devenit niște automate. După ce am spus toate acestea, nu este greu de observat că cele trei femei de pe margini se înscriu în triunghiuri, iar femeia din centru pe o bandă verticală. Cum a stabilit Seurat banda și triunghiurile respective? Chiar începînd cu acest tablou construcția devine mai puțin aparentă. *Parada* este caracterizată de un punct cheie, determinat cu precizie (aflat la încrucișarea unei diagonale a dreptunghiului cu diagonala unuia dintre pătrate), care dă naștere, prin proiecțiile sale pe laturi, unui dreptunghi foarte clar. În *Le Chahut*, Seurat folosește rabaterea micilor laturi și încrucișarea anumitor diagonale. În sfîrșit, în *Circul* axele verticale nu mai sînt vizibile; ele servesc ca punct de plecare, dar dispar complet din compoziție, care nu mai comportă decît orizontale, oblice și curbe.

Am dat aici analiza detaliată a principalelor sale lucrări. Vrem să arătăm prin aceasta demersul riguros logic al lui Seurat. « Nici un detaliu nu este pus la întîmplare », scria Sutter în articolul pe care Seurat l-a citit atît de atent. Și în timp ce Girodet sau Guérin nu ar fi știut să facă, folosind traseele geometrice, decît opere

ordoneze un peisaj, ele nu sînt suficiente pentru a justifica, în opere mai complexe, o explicație formală în întregime bazată pe numărul de aur. Analizele pe care le propunem trebuie să demonstreze în mod satisfăcător afirmația noastră.



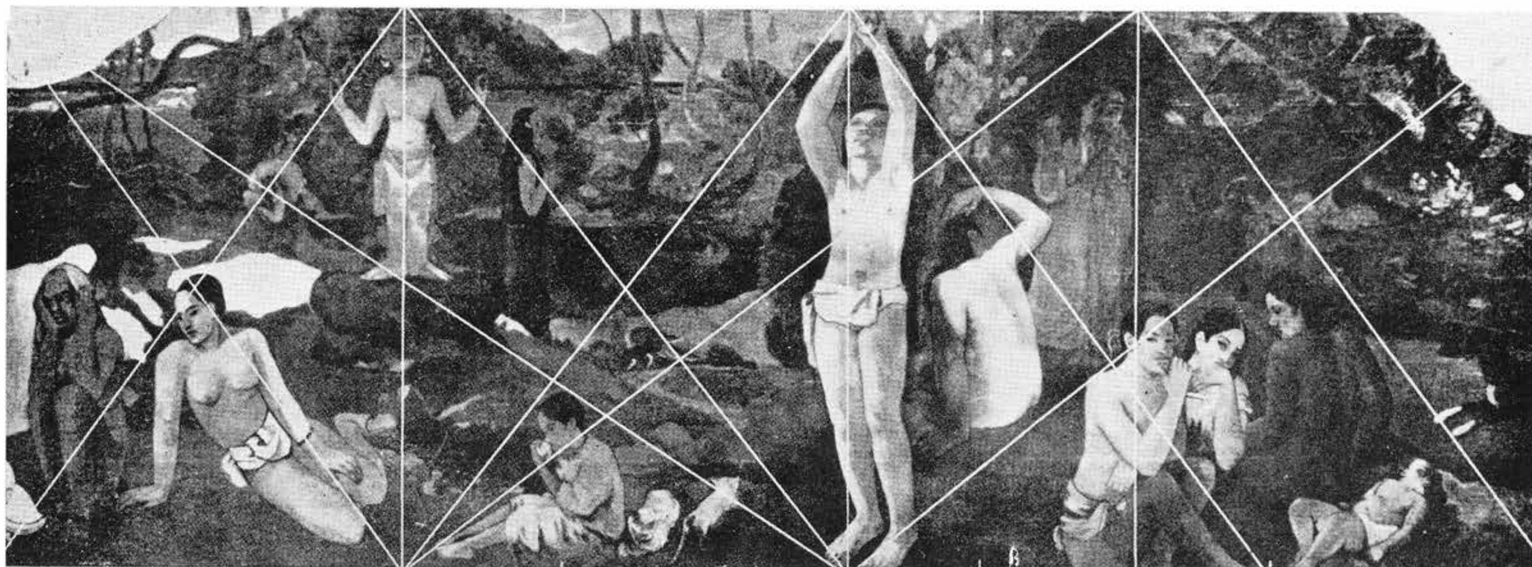
SEURAT: Circul.
Aceleași soluții sînt aplicate aproape tuturor lucrărilor lui Seurat, dar viața sa artistică a fost dintre cele mai scurte. În ultima sa pînză, Circul, *putem întrevedea o evoluție. În studiul pictat pentru această pînză, aflat la Muzeul Luvru, clovnii (sînt doi) par să țină un arc de cerc ce ocupă aproape întreaga parte de jos a compoziției. În opera definitivă nu a mai rămas decît un clovn, iar din arcul de cerc un mic segment în mîna dreaptă a acestuia. Aspectul static al schiței a fost astfel distrus în favoarea mișcării. Această compoziție ilustrează reflecțiile lui Kandinsky cu privire la influența poziției figurilor geometrice în artă (un triunghi așezat pe bază are un sunet mai calm, mai imobil decît același triunghi plasat pe unul din unghiurile sale) (vezi p. 258); pe un fond de drepte paralele cu cadrul, Seurat a așezat în mîna clovnului un dreptunghi oblic, aproape un pătrat; acestui echilibru instabil el îi va adăuga un fel de rotație ca aceea a unei rachete de artificii, sugerînd arcuri de cerc pe laturile pătratului, arcuri al căror prototip este semiluna pe care o ține clovnul. Acesta din urmă face jonglerie, într-adevăr, împreună cu dl. Loyal, cu acrobatul, călăreața și calul. Încă o dată rabaterea micilor laturi ale dreptunghiului este cea care servește la stabilirea schemei, foarte simplă în realitate. Rețeaua de ortogonale și de oblice, încă vizibile pe alocuri sub tușele de culoare străvezii și în care dl. Henri Dorra* (Seurat, *Les Beaux Arts, Paris, 1959) vede un principiu de compoziție, nu este, după părerea noastră, decît o punere în pătrate (Paris, Luvru, foto Bulloz).*



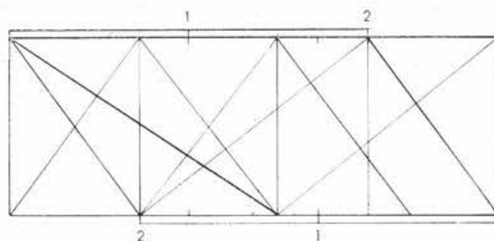
rigide și afectate, Seurat împlinește miracolul de a urma întocmai sfatul lui Sutter într-o operă care păstrează prospețimea și puritatea Renașterii timpurii.

Seurat se află la polul opus al unui revoltat. Prietenii săi îi reproșează chiar faptul de « a fi școlit » și găsesc vecinătatea sa pe simeze mai degrabă compromițătoare. Atitudinea lui Gauguin este total diferită. La el totul este revoltă. Îi place că Degas l-a numit într-o zi « lupul jigărit fără zgardă » [23]. Dar el are și șiretenia lupilor. Fără a poseda o adevărată cultură — și o recunoaște bucuros — el ia din trecut cu aviditate, pe ascuns, ca fiarele sălbatice, tot ceea ce îi este necesar. Detestă acea reușită oficială a lui Puvis de Chavannes și afirmă că el nu lucrează pe calc! Cînd în 1898, este expusă capodopera sa *De unde venim, cine sîntem, încotro ne îndreptăm?* i se spune că alegoria nu este clară și i se opun cele realizate de Puvis de Chavannes. Din nou Puvis! Gauguin se apără: el nu face alegorii. Are oroare de alegoriile literare, banale, prea facile ale lui Puvis; totuși adaugă: « Îl admir la fel ca și dumneavoastră, chiar mai mult, dar din alte motive (Și să nu vă

[23] GAUGUIN, *Scrisoare către A. Fontainas*, martie, 1899.



GAUGUIN: De unde venim, cine sîntem, încotro ne îndreptăm?
Cînd dreptunghiul este mai larg decît două pătrate așezate unul lîngă altul, sînt posibile mai multe soluții. În această mare lucrare, Gauguin recurge la metoda folosită de Puvis de Chavannes la Sorbona (vezi p. 227). Cele două pătrate din dreapta dau axul idolului. Mijlocul celui de al doilea pătrat, pornind din stînga, plasează figura cea mare. Principalele oblice, ajungînd la extremitățile celor două axe, stabilesc toate celelalte personaje ce se înscriu de-a lungul acestor oblice. (Boston, Museum of Fine Arts, foto Bulloz).



supărați, în mai mare cunoștință de cauză.)»[24] Care sînt aceste motive? Nu ni le spune. Să lăsăm operele să vorbească.

Să începem chiar cu *De unde venim, cine sîntem, încotro ne îndreptăm?* pentru că de această operă admirabilă este vorba. Să facem un efort și să nu ne mai gîndim la titlu — dacă acesta este un titlu — la «subiectul» de care criticii se plîngeau că nu este prea limpede. Lucrarea este echilibrată, completă, închisă. Sîntem departe de dinamismul baroc sau de compozițiile fragmentate ale lui Degas; simetria este evidentă, dar nu prea accentuată; existența unei șarpante geometrice apare cu claritate. Idolul, prezență misterioasă, ne oferă cheia: distanța sa față de latura dreaptă este dublul înălțimii. Reluînd procedeul lui Puvis de Chavannes, Gauguin a rabătut latura mică pe cea mare pentru a forma pătrate. Lungimea prea mare l-a determinat să dubleze acest pătrat: Puvis îl repetase de patru ori la Sorbona. În felul acesta a fixat Gauguin locul idolului, semi-cheie. A luat apoi aceleași pătrate pornind din stînga, dar, pentru a evita monotonia, a ridicat figura nudă la jumătatea celui de al doilea pătrat și nu la extremitatea sa. Toate celelalte

[24] Scrisoarea citată mai sus.



figuri sînt pe oblicele ce reunesc aceste puncte fundamentale.

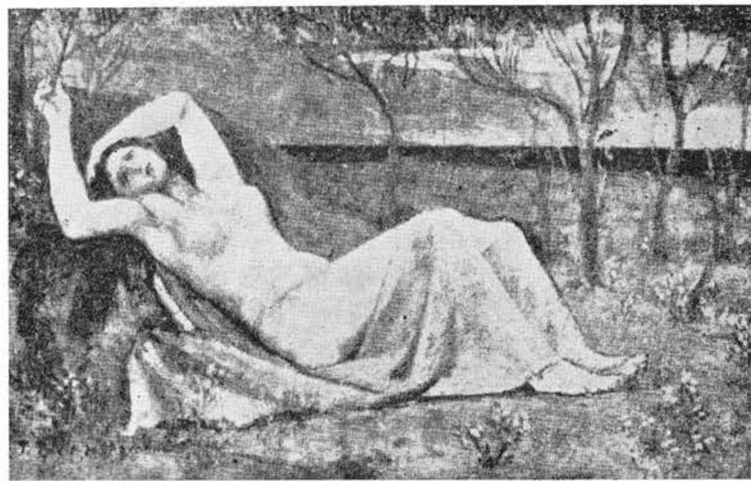
Înțelegem astfel motivele pentru care îl admira Gauguin pe Puvis, motive tehnice pe care însă criticii nu le puteau bănui și pe care artistul nu voia să le mărturisească. Și din nou trebuie să constatăm că Focillon a văzut clar și a știut să evoce în termeni potriviți aceste raporturi care nu trebuie nici negate și nici exagerate. « În sacra pădure polineziană renaște inspirația ordonată și liniștită a lui Puvis de Chavannes; dar noblețea umanismului face loc aici nobleței ciudățeniei. Frumosul trup, fără veșminte, ce se ridică pentru a culege fructul din pom, nu se ondulează ca senina figură din *Toamna ;* el se înalță ca un zeu necunoscut, cu tălpi puternice, șolduri subțiri, pe un recif de corali.» [25] « Ciudățenia » îi este proprie lui Gauguin. S-a încercat să se opună simbolismul său alegoriilor școlare și situarea lui în marea tradiție a primelor epoci. Simbolismul era atunci raportat la credințe ezoterice de care Gauguin nu pare a fi prea străin. Cuvîntul simbolism, dat ca nume unei școli, nu trebuie să trezească iluzii. Gauguin are mai degrabă, ca și Goya, simțul misterului, ba chiar mai mult — căci la el îndemînarea se asociază cu instinctul — arta misterului.

Și Cézanne poate părea un izolat care, singur, cu tenacitate, vrea să regăsească grandoarea clasică. În realitate este un familiar al maeștrilor, un obișnuit al Luvrului; i-a cercetat cu pasiune pe venețieni — mai ales pe Tintoretto —, pe clasicii francezi, baroci și pe Delacroix, în sfîrșit pe Courbet și pe impresioniști, înainte de a se retrage, singur cu el însuși, în mijlocul cîmpiei de la Aix. Această cultură s-a maturizat într-un spirit original, investigator, care disprețuiește spontaneitatea. El nu pîndește, ca prietenii săi, instantaneul, schimbarea; chiar cînd execută peisaje după natură, el con-

[25] FOCILLON, *op. cit.*, p. 288.



GAUGUIN: Femeia cu mango.
(Moscova, Muzeul Pușkin, foto Giraudon).

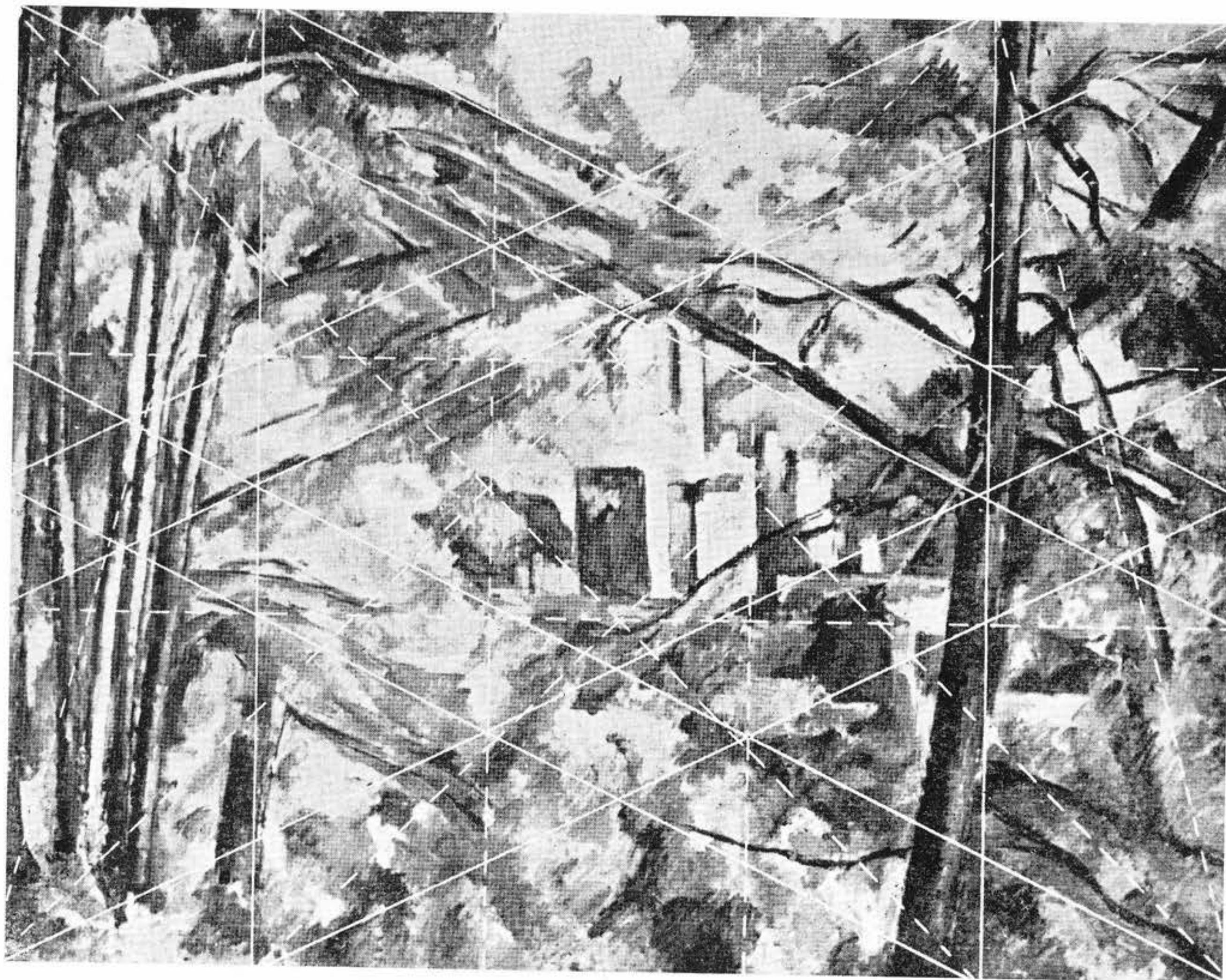


Puvis de CHAVANNES: Tamaris.
(Col. Bonnières, foto Bulloz).

Aceste două pînze sînt foarte asemănătoare. Lui Gauguin nu-i plăceau pretextele alegorice ale lui Puvis de Chavannes, dar avea o mare admirație pentru expresia plastică și ritmică a lucrărilor acestuia. Să fie vorba aici de o reminiscență?

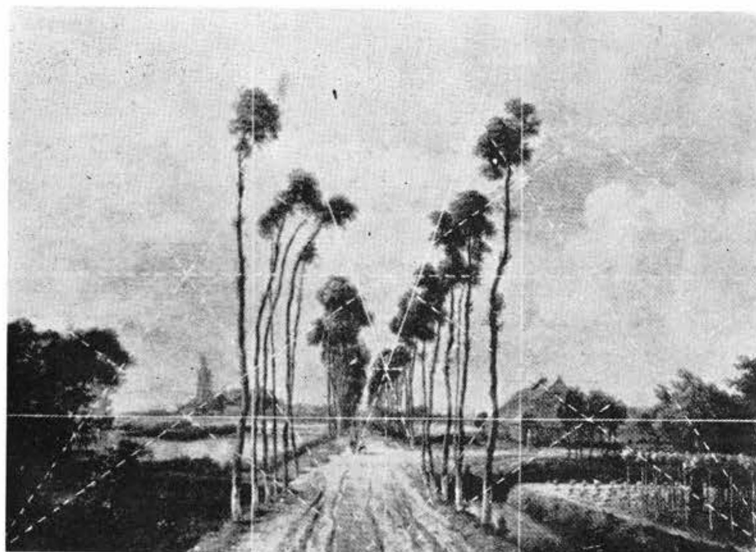


CÉZANNE: Bărbatul cu vestă roşie. *Cézanne îşi fixează pe diagonalele pătratelor obţinute prin rabaterea micilor laturi ale dreptunghiului unele dintre portretele sale.* Gustave Geffroy, Vollard *etc. În* Bărbatul cu vestă roşie, *în afară de alegerea unora dintre aceste diagonale şi oblice aparţinînd direct şarpantei (ne gîndim, în special, la marele triunghi superior), cîteva oblice sensibil paralele vin să asigure echilibru. (Zürich, Col. Bührle, foto Giraudon).*

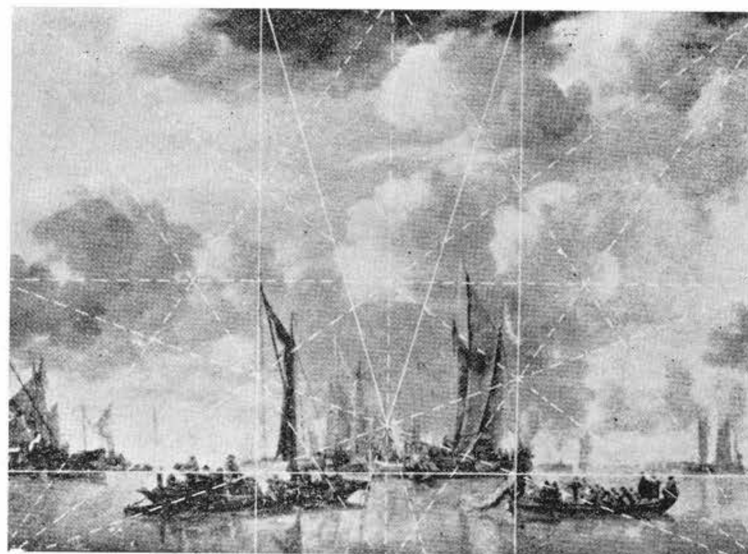


CÉZANNE: Castelul negru.
Am observat în peisajele lui Poussin folosirea unei întregi rețele de linii ortogonale. Pe punctele de încrucișare ale acestor diagonale ale pătratelor Cézanne își stabilește liniile cu tendințe verticale sau orizontale care îi vor ritma peisajul. (Winterthur, Col. Oskar Reinhart).

struiește o operă solidă, susținută de o șarpantă bazată pe o schemă, întocmai ca maeștrii care lucrau pe îndelete, în atelier. Verticalele și orizontalele și unghiul drept pe care ele îl formează prin întretăiere sînt pentru el, cum am văzut și la alți pictori din secolul al XIX-lea, liniile preferate, la care trebuie adăugată contrabalansarea oferită de liniile oblice. *Castelul negru* se înscrie între verticalele și oblicele ce iau naștere



HOBBEMA: Aleea din Middelharmis.
(Londra, National Gallery, foto Bulloz)



VAN DE CAPPELLE: Corăbii pe fluviu.
(Londra, National Gallery).

Este amuzant să constaţi că aceste lucrări aparţinînd lui Hobbema şi, respectiv, lui Van de Cappelle, un peisaj şi o marină, urmează în mod evident aceeaşi schemă, bazată pe armătura dreptunghiului.

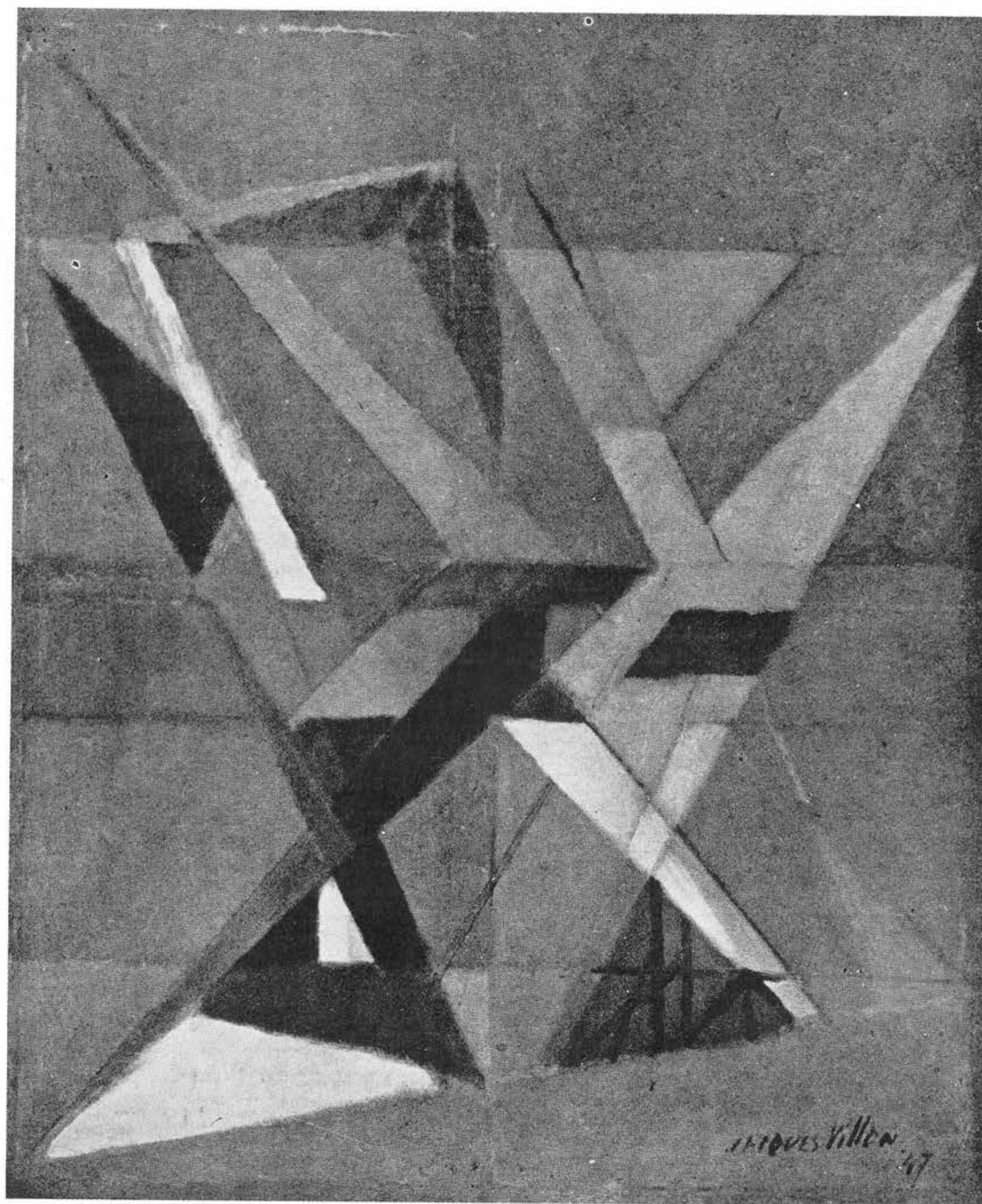
prin rabaterea laturilor (diviziune în cinci benzi verticale, trei orizontale şi oblice paralele) aşa cum *Drumul* lui Hobbema, de exemplu, urmează riguros armătura dreptunghiului. Dacă Cézanne redă patru arbori, ei vor fi aproape paraleli şi echidistanţi. Întreaga sa operă va fi marcată de grija constantă pentru compoziţie, efort care va duce la *Grandes baigneuses*, tablou reluat timp de opt ani şi lăsat neterminat. *Les petites baigneuses*, *Jucătorii de cărţi*, anumite portrete constituie tot atîtea jaloane ale acestei căutări ce înscrie volume simplificate, forme încordate în jocul secret al curbelor, al romburilor şi piramidelor, în compoziţii statice şi închise.

Niciodată însă geometria nu va exprima la Cézanne adîncimea, niciodată el nu va folosi în mod direct diagonalele dreptunghiului care creează în mod irezistibil perspectiva [26]. Şi tocmai din cauza acestei absenţe a perspectivei liniare peisajele lui Cézanne ne fac să ne gîndim atît de des la peisajele lui Poussin.

[26] În ceea ce priveşte reprezentarea spaţiului la Cézanne, vezi capitolul următor.

9

Soluţiile epocii contemporane



Jacques VILLON:
Să bem în cinstea himerelor.
Jacques Villon este singurul sau aproape singurul în epoca noastră care reia vechiul procedeu medieval: o schemă tainică servește de șarpantă tuturor lucrărilor sale (Paris, Galeria Louis Carré).

Pictura este un limbaj. Pînă aici, pictorii foloseau cuvinte foarte cunoscute prin care își impuneau sintaxa personală elementelor recognoscibile ale lumii exterioare. Pentru a-și realiza opera, ei proiectau formele din spiritul lor asupra diversității lucrurilor. În felul acesta, opera era o sinteză pentru obținerea căreia trebuiau să coopereze toate resursele artei.

Începînd cu Cézanne, s-a produs o mare schimbare: noutatea mijloacelor folosite de el a atras atenția mai mult asupra componentelor decît asupra sintezei. Pictura sa a explodat pur și simplu și pictorii secolului al XX-lea au avut în fața lor: unii problema celei de a treia sau chiar a patra dimensiuni, alții armoniile de tonuri pure, alții, în sfîrșit, liniile geometrice care reglează compoziția plană.

Aceste căutări au modificat profund însuși vocabularul. Elementele recognoscibile au fost înlocuite uneori cu forme aluzive, alteori cu forme pur geometrice, sau chiar fortuite, care rămîn totuși semne și care ne transmit un mesaj, mai cu seamă cînd sînt orînduite de un principiu intelectual.

A treia și a patra dimensiune

Ne reîntîlnim aici cu problema spațiului, acest obstacol atît de greu de învins. Șarpanta liniară este deosebit de complicată, oricare ar fi soluțiile adoptate, iar cele ale modernilor sînt cu adevărat noi.

Să începem prin evocarea *luminoasă* a spațiului. Manet provoacă scandal înlăturînd clarobscurul, dar subliniază încă anumite volume cu un contur negru; dealtfel el este prea versatil pentru a se folosi mult timp de același procedeu. Din contră, obișnuința de a picta în *plein air* îi determină pe impresioniști să suprime negrul; în curînd ei aveau să reprezintă din obiect doar aparențele lui colorate, lumina și umbra. Plecînd de la aceleași premise, Cézanne restabilește obiectul în prezența sa concretă, volumul său nemijlocit, densitatea sa, analizînd și saturînd tonul local și transformîndu-l apoi prin culoarea incidenței luminoase [1] și atmosferice [2], « Atunci cînd culoarea este în toată bogăția ei, spune el, forma este în plenitudinea sa . . . Contrastele și raporturile de ton, iată secretul modeleului. » [3] El realizează deci totul împreună, culoarea, volumul, unitatea luminoasă și unitatea umbrei.

Cît despre *diferențele de planuri*, Cézanne le reduce la minimum și le exprimă prin acele opoziții pe care Sutter le analiza foarte bine: « Mai ales privind muchiile unui edificiu se observă mijloacele pe care le folosește natura pentru a face să se desprindă obiectele și să le separe unele de altele. O muchie luminoasă se detașează pe cer printr-o linie de un albastru mai închis decît masa cerului, iar o muchie întunecată se detașează printr-o linie luminoasă care se află în opoziție cu ea ». [4] Tonurile fiind împinse pînă la sonoritatea lor maximă, Cézanne sugerează planurile prin muchiile lor și prin folosirea complementarelor

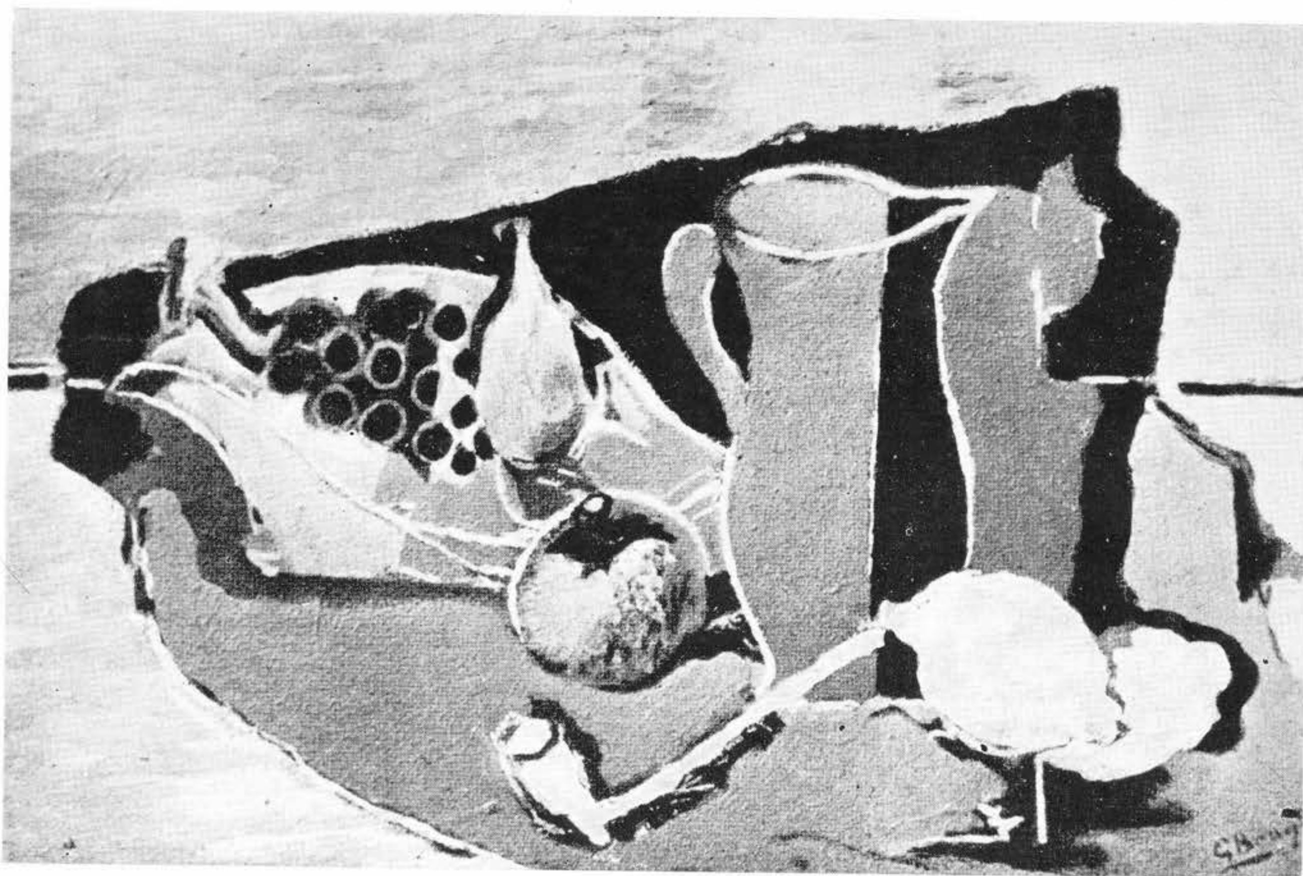
---

[1] Pentru CÉZANNE: 1. lumina este portocalie și prin aceasta transformă tonul local al obiectului pe care se așază; 2. umbra este albastră, altă transformare a tonului local. Pentru a trece de la portocaliu la albastru, avem modulațiile roșu-violet, apoi violet-albastru ale tonului local; sau, trecînd prin cealaltă latură a triunghiului cromatic, modulațiile galben-verde și verde-albastru; Cézanne alege un drum sau altul, niciodată însă pe amîndouă.

[2] « Natura pentru noi oamenii există mai mult în profunzime decît la suprafață, de unde necesitatea de a introduce în vibrațiile noastre de lumină, reprezentate prin roșuri și galbenuri, o sumă suficientă de albastruri pentru a face sensibil aerul ». Scrisoarea lui CÉZANNE către E. BERNARD, din 15 aprilie 1904.

[3] E. BERNARD, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, 1925, p. 32.

[4] *Philosophie des Beaux Arts appliquée à la peinture*, Paris, 1870, p. 242. Leonardo DA VINCI spusese: « Fiecare culoare pare mai nobilă la granițele contrariului său decît în centrul său », *Tratatul despre pictură*.



BRAQUE: Natură moartă.
« La natura moartă se pune problema unui spațiu tactil și chiar manual care poate fi opus spațiului peisajului, spațiu vizual. Natura moartă face ca simțul tactil să participe la conceperea tabloului. Ea încetează de a mai fi natură moartă din clipa în care nu ne mai este la îndemînă. În spațiul tactil, măsurați distanța care vă separă de obiect, în timp ce în spațiul vizual măsurați distanța care separă lucrurile între ele »,
(Propos de Braque, *în* « Verve », *VII, nr. 27—28, p. 71). (Col. particulară, Arhivele foto).*

tonului lumină (a se vedea *Carrière Bibemus)*. El a cunoscut probabil ideile lui Sutter, direct sau prin prieteni.

Expresia sesizantă a contrastelor de planuri este mai simplă și mai transmisibilă decît acuitatea viziunii cézanniene. Cubiștii își vor aminti de aceasta și, reducînd legea contrastelor la accentuarea muchiilor — mai degrabă semn decît expresie a adîncimii —, vor imprima un joc planurilor obiectelor dislocate.

Doctrina cubistă, în tot ce avea ea esențial, a fost extrasă tot din opera lui Cézanne: în unele naturi moarte și chiar în unele peisaje, Cézanne pare deja să adopte mai multe unghiuri de vedere. Primii cubiști, Braque și Picasso, vor folosi toate posibilitățile pe



PICASSO: Guernica.
« Nu există artă figurativă și non figurativă. Toate lucrurile ne apar sub forma unor figuri. Chiar în metafizică, ideile sînt exprimate cu ajutorul figurilor ; în această situație gîndiți-vă cît de absurd ar fi să ne gîndim la pictură fără înfățișarea unor figuri. Un personaj, un obiect, un cerc sînt niște figuri, ele acționează asupra noastră mai mult sau mai puțin intens. Unele sînt mai apropiate de senzațiile noastre, produc emoții care impresionează facultățile noastre afective ; altele se adresează mai cu seamă intelectului. Trebuie să le acceptăm pe toate, căci spiritul meu are tot atîta nevoie de emoție pe cît au și simțurile mele». Picasso, 1930—1935, Ed. « Cahiers d'art», Paris, 1936. (New York, Museum of Modern Art, foto Giraudon).

care le oferea această multiplicitate a unghiurilor de vedere. Simplificînd celelalte probleme pentru a o aprofunda cît mai mult pe aceasta, cubismul analitic disprețuiește culoarea și dă volumelor o reprezentare fragmentară. « Un Picasso studiază un obiect așa cum un chirurg disecă un cadavru. » [5] Fiecare parte a obiectului disecat este adusă în planul pînzei, unde toate se juxtapun, iar pe suprafață se înghesuie o mulțime de muchii care sugerează un decalaj în spațiu.

Alții, dimpotrivă, caută să exprime cea de a treia dimensiune cu ajutorul *culorilor*. Și ei se întorc la Cézanne, ca la sursa inepuizabilă a tuturor căutărilor noi.

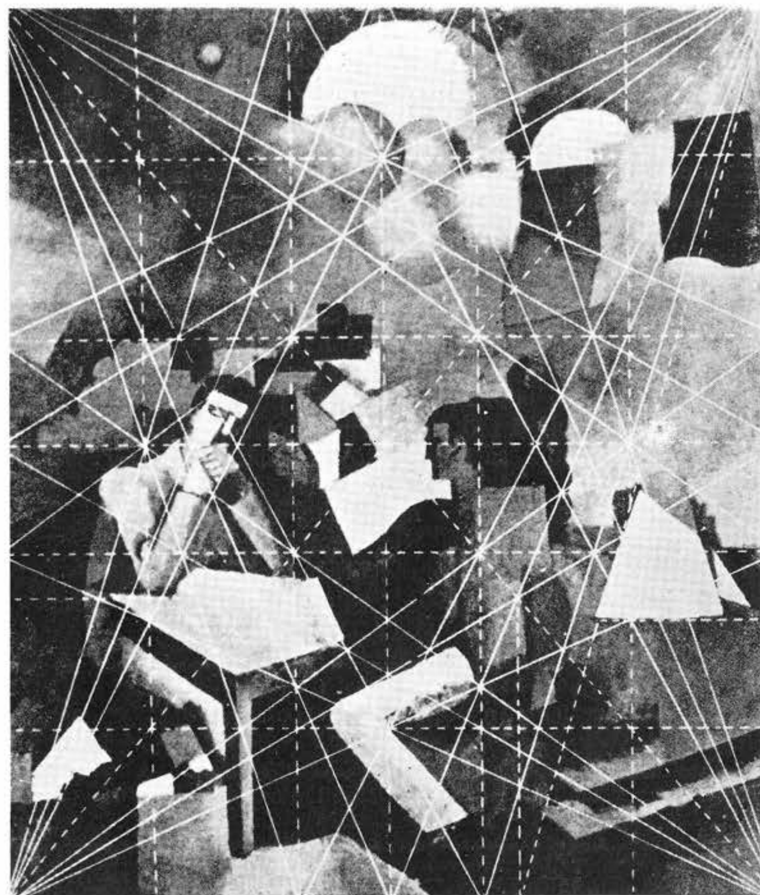
La Fresnaye studiază ceea ce Cézanne numea « delimitarea obiectelor cînd punctele de contact sînt slabe, delicate», adică trecerile, ușoarele întreruperi în conturul unui volum care niciodată nu se detașează în întregime în cîmp, oricare ar fi lumina.

[5] Guillaume APOLLINAIRE, *Les peintres cubistes*, Paris, Athena, 1913, p. 14.

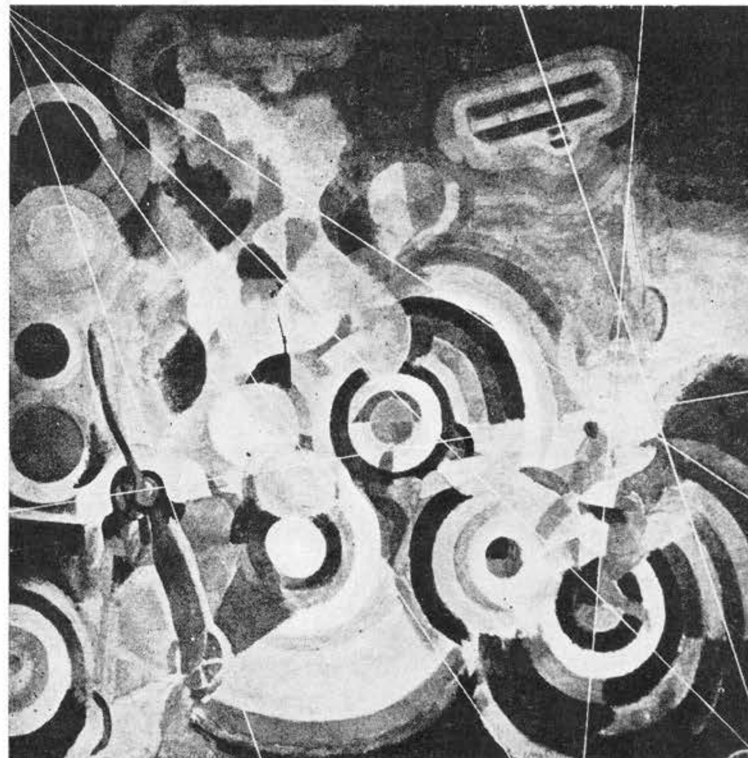


Pentru Delaunay afirmaţia lui Cézanne: « Marginile obiectelor fug către un centru plasat la orizontul nostru » constituie, începînd din 1906, punctul de plecare al căutărilor asupra modificărilor pe care le suferă conturul obiectelor sub efectul luminii. Delaunay a mai observat că anumite tonuri par să avanseze sau să se retragă în funcţie de vecinătatea, importanţa şi intensitatea lor. Dar, deşi a negat conturul, el nu şi-a putut împiedica cercurile cromatice să se organizeze pe diametre, pe corzi, şi să suge-

LA FRESNAYE: Cucerirea aerului.
Pe proporţiile de aur, atît de scumpe lui Sérusier, La Fresnaye îşi stabileşte arhitectura liniară a pînzei sale, dar severitatea originară a şarpantei nu este decît parţial folosită: un punct de încrucişare, înclinaţia unei oblice îi sînt suficiente artistului pentru a-şi echilibra compoziţia. (New York, Museum of Modern Art).



DELAUNAY: Omagiu lui Blériot.
Studiul dezagregării formelor de către lumină îl conduce pe Delaunay spre opere pur cromatice. Totuşi această pînză se organizează pe o reţea de oblice bazată pe armătura pătratului. Ele pornesc din partea stîngă, sus, şi merg către dreapta, jos. (Paris, Col. Cazel, Arhivele foto).



reze liniile și în același timp o oarecare adîncime.

Celei de a treia dimensiuni, futuriștii italieni vor dori să-i adauge o a patra, adică vor vrea să prezinte *durata* sub forma mișcării. Această idee foarte italiană o întîlnim încă în primele lucrări baroce: ea era exprimată atunci prin dinamismul secret al rețelei geometrice. La futuriști, dinamismul, simbolul vieții moderne, constituie tema însăși a artei; obiectele, atît de insistent studiate de cubiști, nu rezistă la acest vîrtej și se fărîmițează: așa se întîmplă cu dansatoarele lui Severini, casele lui Boccioni etc. « Vom plasa spectatorul în centrul tabloului», spune Carrà; el nu se va mai învîrti în jurul unui obiect, ci lumea întreagă, viața se vor roti în jurul lui. Notațiile rapide ale pictorului vor fi deci juxtapunerea imaginilor vizuale succesive înregistrate în timpul desfășurării progresive a unei mișcări complexe. Se observă aici influența evidentă a încercărilor de fotografiere a mișcării de la începutul secolului.

Compoziția rămîne la acești latini foarte liniară: diagonalele sînt imperioase, oblicele repetate, paralele sau în fascicole — ca niște evantaie sau ca razele unui far — subliniază deplasarea formelor; acesta sînt « linii-forță» *(Liniile forță ale unei străzi*, Boccioni, 1910, *Penetrație dinamică a unui automobil*, Balla, 1913); ele tind spre o redare mai degrabă cinematografică a mișcării. Expresia va fi mai sintetică în Franța, în operele lui Villon și ale fratelui său Marcel Duchamp-Villon.

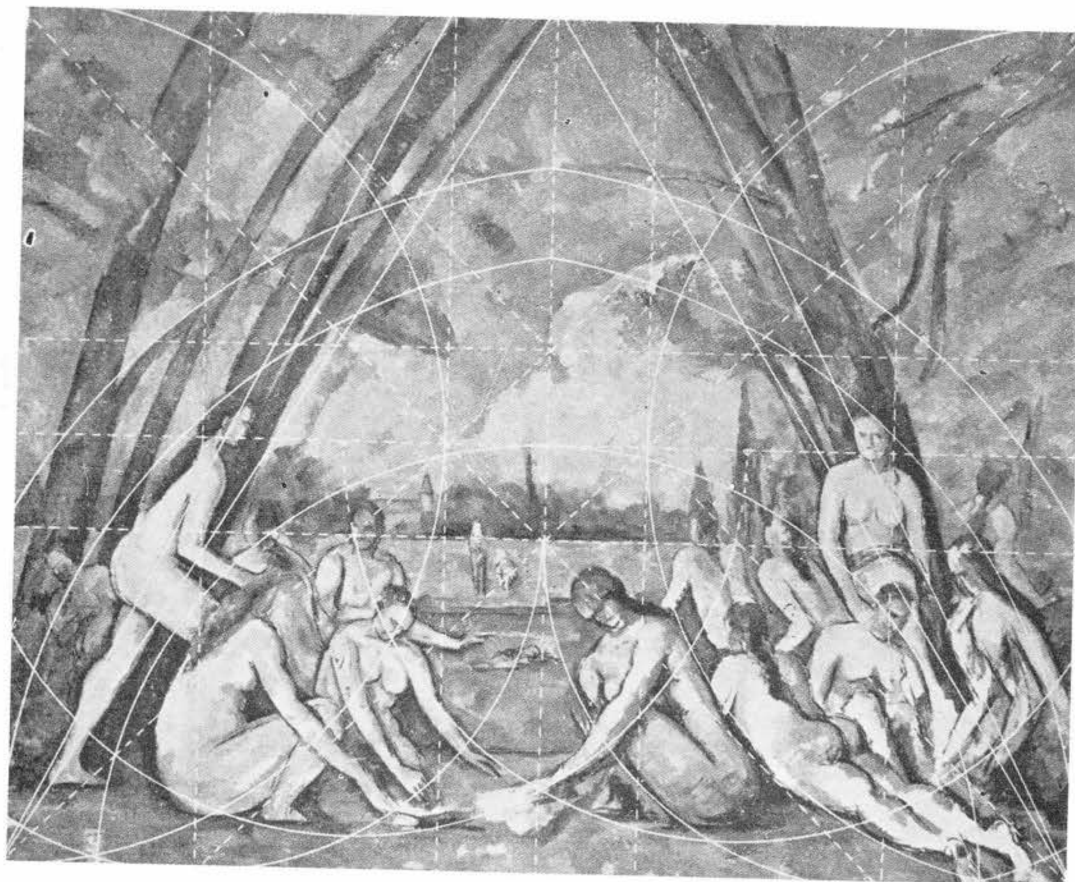
Culoarea pură

Pe fovi îi preocupau puțin dimensiunile spațiului, dar o altă componentă a picturii dezlănțuite va pune grupului o problemă esențială: culoarea pură. Ei vor merge pînă acolo încît au suprimat orice indicație cu privire la volum, pentru a lăsa culorii întreaga sa forță. Această căutare poate fi pusă în legătură cu Manet, ca și cu Gauguin — mai mult cu ce a spus decît cu opera sa, unde tonurile surde fac să cînte culorile strălucitoare — cu nabiștii orbiți de faimosul « talisman » [6], dar mai ales cu Van Gogh. Grupul fovilor s-a constituit în 1905; pe această linie, care nu va fi pentru ei o modă trecătoare, ci un mijloc firesc de expresie, se vor menține doar Van Dongen și Matisse.

Grija pentru culoare nu o exclude pe cea privind compoziția, lucru deosebit de clar la Matisse, care ne oferă chiar un exemplu privilegiat de analiză.

O dată în viață a avut ocazia să realizeze o mare compoziție monumentală: *Dansul*, de la Fundația Barnes (Merion, S.U.A.). Să analizăm maniera sa de lucru: desigur, ea este personală și ne poate induce în eroare. O spune chiar el: « În cele din urmă am luat trei pînze de 5 m, dimensiunile înseși ale peretelui, și într-o zi, înarmat cu un cărbune prins în vîrful unui băț lung de bambus, am început să desenez totul dintr-o dată. Simțeam în mine un ritm care mă purta cu el. Aveam suprafața în minte». Și totuși adaugă imediat: « Dar odată desenul terminat, cînd am început să pun culoarea, a trebuit să modific toate formele prevăzute. Trebuia să umplu totul și să procedez în așa fel încît ansamblul să rămînă arhitectural. Pe de altă parte, trebuia să mă conformez zidăriei pentru ca liniile mele să reziste concurenței făcute de bazele pronunțate ale arcurilor; cu atît mai mult cu cît aceste linii trebuiau să traverseze blocurile și să aibă suficient elan pentru a se racorda unele la altele. Pentru a compune toate acestea și a obține ceva care să

[6] « Talismanul» este un studiu pe care SÉRUSIER îl va executa în toamna anului 1888 la Pont-Aven sub privirea lui Gauguin și pe care îl va arăta la întoarcere camarazilor săi de la Academia Julian; învecinarea tonurilor pure făcea ca strălucirea lor să pară intensă.



CÉZANNE: Les grandes baigneuses.
Pe lîngă procedeul rabaterii laturilor mici ale dreptunghiului, Cézanne face să intervină un întreg joc de curbe, ale căror centre le repartizează pe ortogonalele ce iau naștere din încrucișarea diagonalelor pătratelor (adică din vîrfurile micului pătrat central așezat în vîrf). Aceste curbe savante îl vor inspira de bună seamă pe Matisse în căutările sale pentru Dansul. *(Philadelphia, Museum of Art, foto Bulloz).*

trăiască, să cînte, nu puteam încerca decît tatonînd, modificînd fără încetare compartimentele mele de culori și negrurile mele» [7].

Importanța acestui text rezidă în simplitatea, sinceritatea cu care descrie atît de exact procesul de creație la un maestru spontan și conștient totodată. În același timp el face cunoscut dublul scop ce trebuie atins: adaptarea la o arhitectură fragmentată și redarea unei unități a ansamblului precum și mijlocul găsit: un intens ritm radiant al liniilor care traversează blocurile cu destul elan pentru a se racorda între ele. În prima versiune [8] acest elan

[7] Conversații cu MATISSE publicate în *Paris, Les Arts et les Lettres*, 19 aprilie, 1946, citate de G. DIEHL, *Henri Matisse*, Paris, Tisné, 1954, p. 85.

[8] Acest studiu se află acum la Musée des Beaux Arts din Paris.



MATISSE: Dansul, *prima variantă.*
(Paris, Musée de la Ville de Paris, copie realizată de C.B.).

MATISSE: Dansul, *forma definitivă.*
În această a doua variantă a Dansului, un dublu joc de oblice paralele formînd un şir de triunghiuri se adaugă unor benzi centrate la baza arcurilor arhitecturii ; pentru a contrabalansa greutatea, o serie de curbe ritmează dinamismul personajelor. (Merion, Barnes Foundation, Fotografie realizată în atelierul artistului şi datorată d-nei Duthuiz).

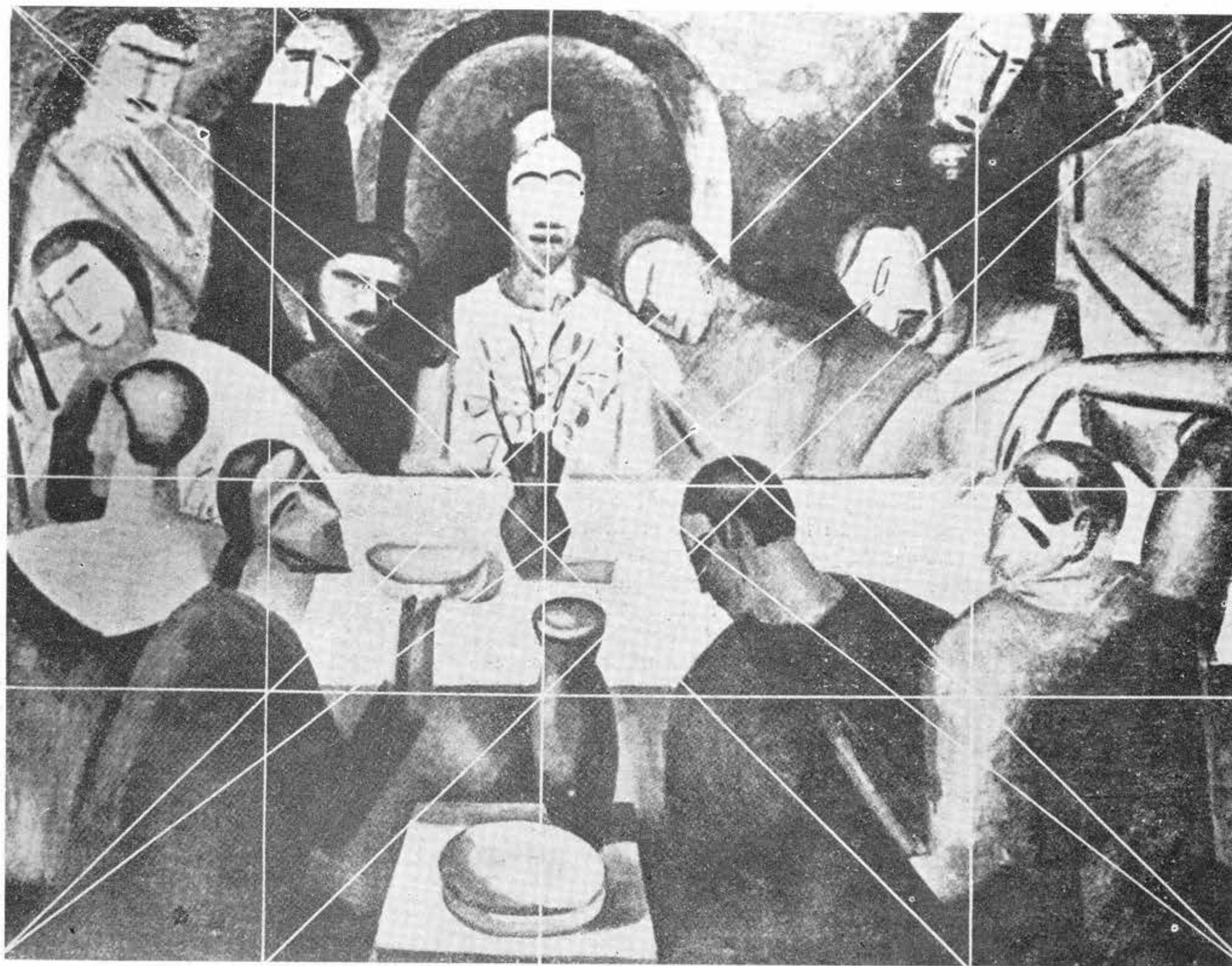
este mai vădit. În a doua versiune, care a făcut obiectul multor studii, personajele sînt mai mici, mai răsucite, se supun în mai mare măsură arhitecturii și îi respectă mai bine scara, dar elanul inițial este exprimat tot prin benzi ce pornesc de jos și se desfac asemeni unor raze solare, în timp ce axele dansatoarelor converg, dimpotrivă, spre partea de sus. Arcuri de cerc împletite se ghicesc sub forme și le frînează salturile. Astfel îl vedem pe artist față în față cu peretele, ascultînd de impulsul ce-l stăpînește și desfășurînd pe perete liniile unei teme frămîntată mulți ani; apoi reluînd-o neobosit (nu a reluat el oare de 11 ori *Iia românească?)* pînă ce puțin cîte puțin rețeaua ascunsă începea să se contureze.

O amintire poate inconștientă, o preferință, trebuie să-l fi ghidat aici pe Matisse: *Les grandes baigneuses* de Cézanne. Îi plăceau, se afla în posesia unui studiu pregătitor în care compoziția era deja schițată [9]. În ciuda diferenței esențiale dintre cadre, ritmurile sînt apropiate. În *Dansul*, melodia curbelor se desfășoară pe acordurile severe ale benzilor oblice ale fundalului, ca *Baigneuses*-le pe fascicolele de arbori; dar aceste fascicole triunghiulare, cu vîrful în sus, rămîneau la Cézanne statice, în timp ce benzile lui Matisse explodează către cer. Dealtfel, figurile din *Dansul* au mai puțină rigoare decît cele ale lui Cézanne; aceasta face ca ele să ajungă la schemă în loc să se orînduiască după un traseu prealabil. Să-l cităm aici pe Kandinsky: « *Baigneuses*-le lui Cézanne, compoziție în triunghi (triunghiul mistic) . . . Să construiești un tablou după o formă geometrică este un procedeu foarte vechi. El a fost însă abandonat pentru că sfîrșise prin a degenera în formulele unui academism încremenit și lipsit de orice semnificație interioară, fără viață. Prin utilizarea pe care i-a dat-o, Cézanne i-a

[9] Acest studiu se află acum la Musée des Beaux Arts din Paris.



MATISSE: Figură decorativă pe fond ornamental. *Această figură foarte sculpturală ascultă docil de armătura dreptunghiului; în jocul lor secret, diagonalele și perpendicularele îi reglează cele mai mici detalii. Așa ia naștere dreptunghiul interior, cu lățimea dată de punctele de încrucișare ale diagonalelor jumătăților verticale ale întregului tablou cu cele ale jumătăților orizontale, iar lungimea de încrucișarea diagonalelor jumătăților orizontale cu cele ale sferturilor. Este ceva ieșit din comun în opera lui Matisse; compoziția sa obișnuită este făcută mai mult din echilibru decît din geometrie. (Paris, Muzeul de Artă Modernă, Arhivele foto).*



DERAIN: Cina cea de taină

Artistul poate avea în fața creației două atitudini. Fie să urmeze cercetările celor care l-au precedat nemijlocit, pentru a le duce mai departe — acesta a fost cazul lui Seurat, care a completat impresionismul, al cubiștilor, care au dezvoltat descoperirile lui Cézanne, al fovilor care au folosit lecția lui Van Gogh — fie, în dorința sa de a atinge perfecțiunea, să se situeze în afara timpului și să-i studieze pe maeștrii trecutului. Aceasta a fost atitudinea lui Poussin, cea pe care o adoptă și Derain cînd își concentrează toate eforturile pe ordonanță, pe care o vrea calmă, echilibrată, și pentru care regăsește în mod fatal principiile maeștrilor. Întretăierea diagonalelor dreptunghiului cu cele ale pătratelor stabilește aici axul lui Hristos. Masa se înscrie între linia mediană și cea care taie latura fiecărui pătrat, la intersecția diagonalelor celuilalt pătrat. După ce a ales o schemă, Cézanne a suferit uneori influența ei pînă la deformarea obiectului. Derain caută la maeștrii trecutului arta de a folosi o schemă cu discreție.

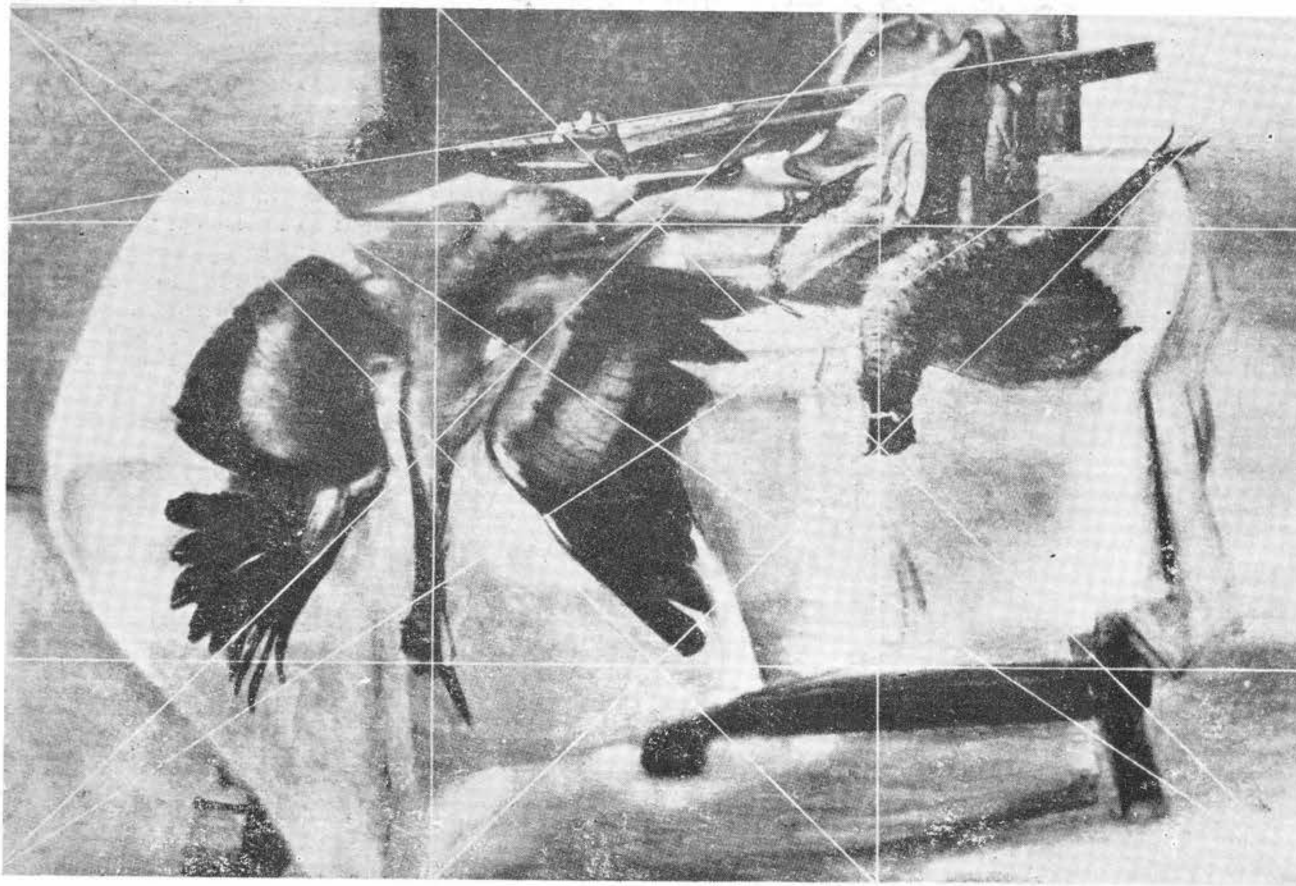
(Col. particulară, foto Seuil).

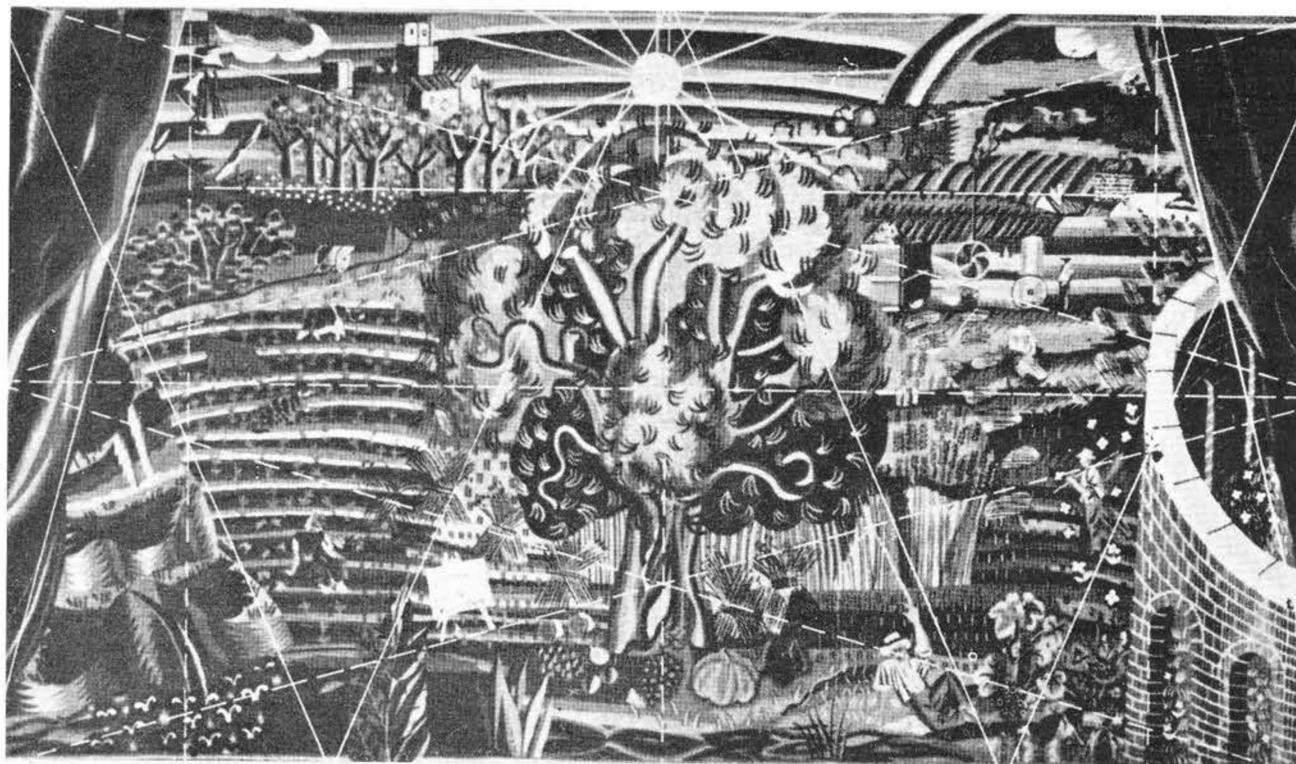
redat viața... Rolul triunghiului aici, în acest caz important, nu este de a grupa armonios componentele tabloului. El este strălucitoarea rațiune de a fi a operei... Cézanne modifică, cu îndreptățire, proporțiile corpurilor. Nu numai corpul întreg trebuie să tindă spre vîrful triunghiului, ci fiecare din părțile sale. Un suflu interior irezistibil pare să le proiecteze în aer. Se poate observa cum trupurile lor devin mai ușoare și cum se alungesc» [10].

Pentru a reveni la *Dansul*, să vedem cum își organizează Matisse aplaturile și arabescurile. Toate operele lui sînt în același

[10] KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, Paris, ediția lui Beaune, 1954, p. 52. Cum a subliniat foarte bine Kandinsky, omul se supune aici foarte bine exigențelor geometriei, ascultînd de niște reguli pe care le cunoaște bine.

DERAIN: Natură moartă.
În această natură moartă pare să domnească cea mai deplină libertate. Opera ascultă totuși de regulile clasice ale naturii moarte, așa cum o concepea Oudry: rabaterea micilor laturi ale dreptunghiului este riguros aplicată. (Pittsburgh, Fundația Carnegie, foto Jean Gilbert).

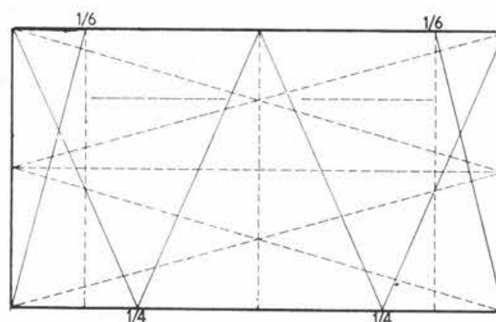




DUFY: Frumoasa vară, *tapiserie.*
Sumedenia de mici elemente creează aici o materie de tapiserie. Această dispersiune ascultă totuşi de armătura dreptunghiului în datele sale cele mai simple: sferturile, jumătăţile şi treimile jumătăţilor. (Paris, foto Gal. Louis Carré).

timp spontane şi gîndite; liniile cele mai cursive, mai dezinvolte, petele cele mai neaşteptate sînt controlate la el de o minte perfect lucidă.

Ceilalţi fovi şi-au stins înflăcărarea din tinereţe şi şi-au ales fiecare un drum propriu. Derain, care fusese unul dintre « stîlpii » grupului între 1901 şi 1907, abandonează după aceea culoarea pură. « Este o teorie de boiangiu », îi spune el lui Vlaminck. Îşi îndreaptă toate căutările spre o pictură constructivă, plină de grandoare, care se vrea fidelă disciplinelor trecutului.



Raoul Dufy adaugă la spontaneitatea sa încîntătoare simţul peretelui, atunci cînd i se iveşte ocazia: el urcă orizontul pînă la

ROUAULT: Planşa
« Omul drept este aidom
parfumează toporul ce i
care reglează compoziţia
ţiile verticale ale vîrfur
format de diagonalele ce
Un cerc mare trece prin
acestor diagonale şi v

Rouault: *Deşi textura*
diferită, modul lui de a lu
lui Matisse. De zece o
Rouault lucra pe aceea
pînza sau o ştergea pen
Este greu să ghiceşti p
căutători neobosiţi. Au
sau schema constituie

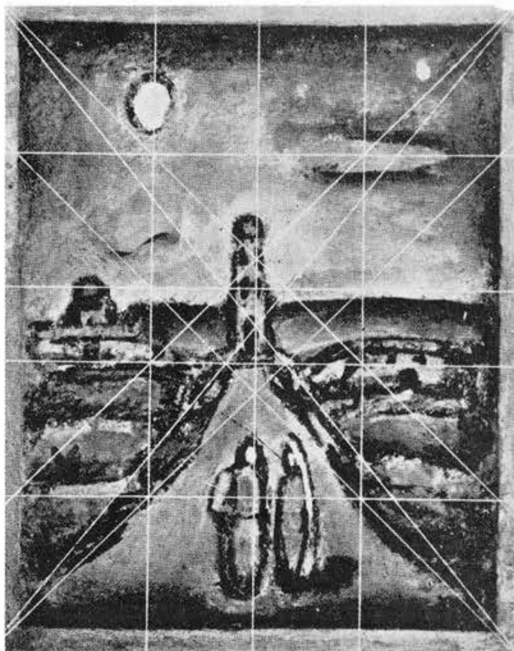
ROUAULT:
Ax de simetrie foarte
încrucişarea diagonalelo
dată de diagonalele pă
(Paris, Foto

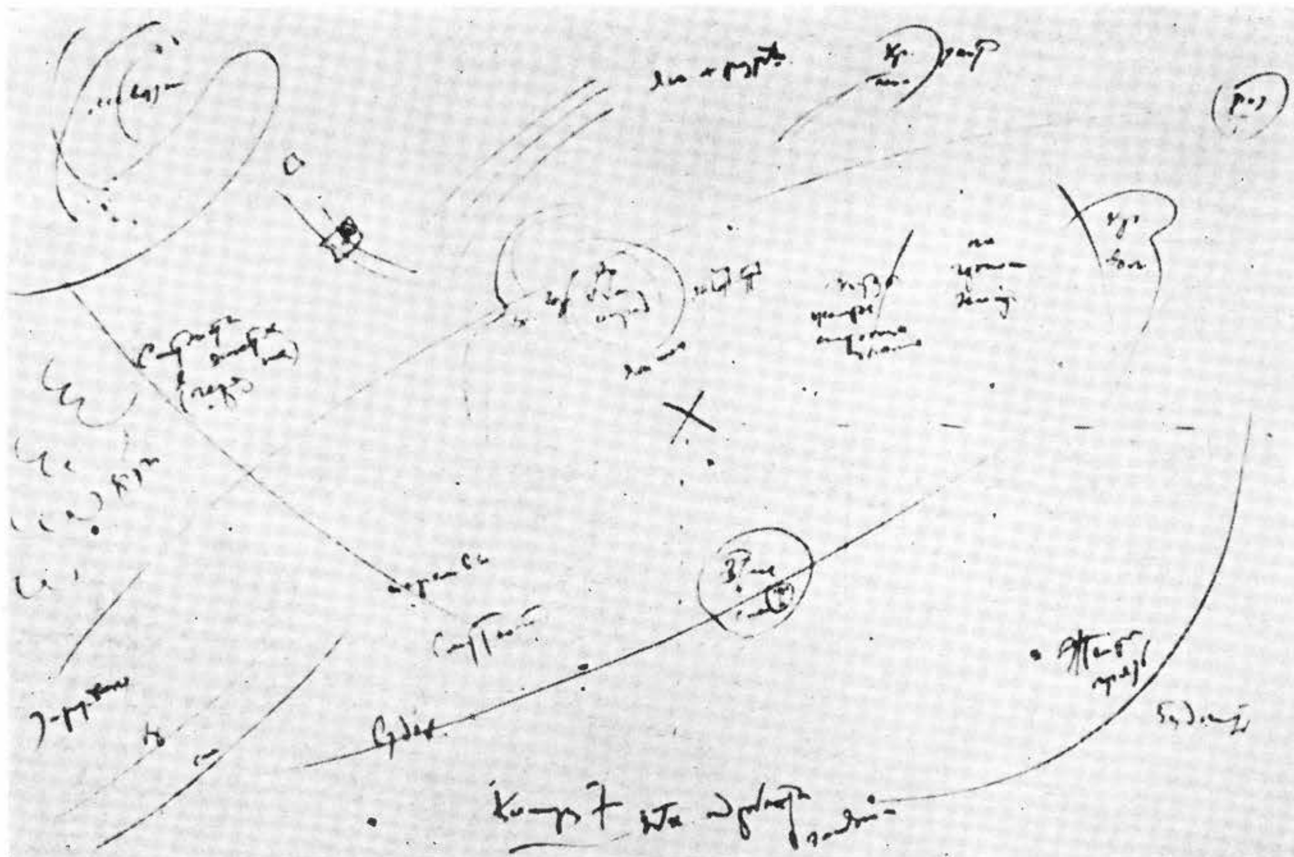


ROUAULT: Planşa XLVI din « Miserere ».
« Omul drept este aidoma lemnului de santal care parfumează toporul ce îl loveşte ». Cele două axe care reglează compoziţia acestei opere sînt proiecţiile verticale ale vîrfurilor micului pătrat central format de diagonalele celor două pătrate suprapuse. Un cerc mare trece prin punctele de intersecţie ale acestor diagonale şi verticale. (foto Hurault).

Rouault: *Deşi textura sa picturală este foarte diferită, modul lui de a lucra îl poate aminti pe cel al lui Matisse. De zece ori reaşeza tabloul pe masă: Rouault lucra pe aceeaşi pînză, Matisse schimba pînza sau o ştergea pentru a o lua de la început. Este greu să ghiceşti procesul de lucru al acestor căutători neobosiţi. Au plecat oare de la o schemă, sau schema constituie rezultatul gîndirii lor?*

ROUAULT: Stella Vespertina.
Ax de simetrie foarte marcat. Orizont situat la încrucişarea diagonalelor; perspectiva drumului este dată de diagonalele pătratului din partea de jos. (Paris, Foto. Col. Louis Carré).



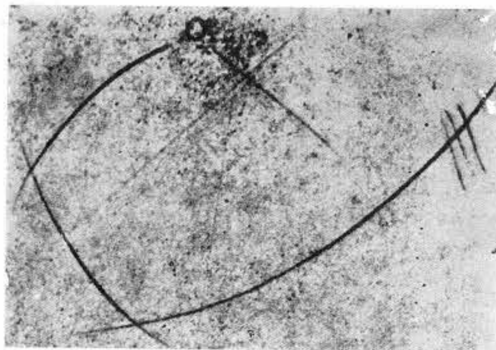


KANDINSKY: Studiu pentru « Compoziția VII ».
(München, Fundația Münster-Kandinsky).
Diagonala dreptunghiului creează o mișcare ascendentă ; această oblică luată de la unghiul de jos pînă la unghiul de sus, din dreapta, este subliniată de două arcuri de cerc. În lucrarea definitivă, ea va fi ruptă de direcțiile ortogonale ce încadrează un nucleu central. În crochiu, acest nucleu nu este indicat decît printr-o cruce pe care două perpendiculare punctate o unesc cu laturile tabloului.

partea de sus a pînzei, reducînd planul peisajului la planul peretelui, cum făcea Bruegel. Geometria sa este simplă, este mai degrabă o simetrie: un ax central întovărășește benzile verticale de culoare. Întotdeauna însă, și în aceasta constă secretul său, interesul este repartizat în mod egal pe toată suprafața; Dufy posedă arta compozițiilor dispersate.

În ciuda unui temperament cu totul diferit de cel al lui Dufy, Rouault obține uneori verticalitatea planului prin același procedeu, ridicînd din nou perspectiva, care se confundă cu axul de simetrie. Dar în loc să caute dispersiunea, el tinde mereu spre o maximă densitate.

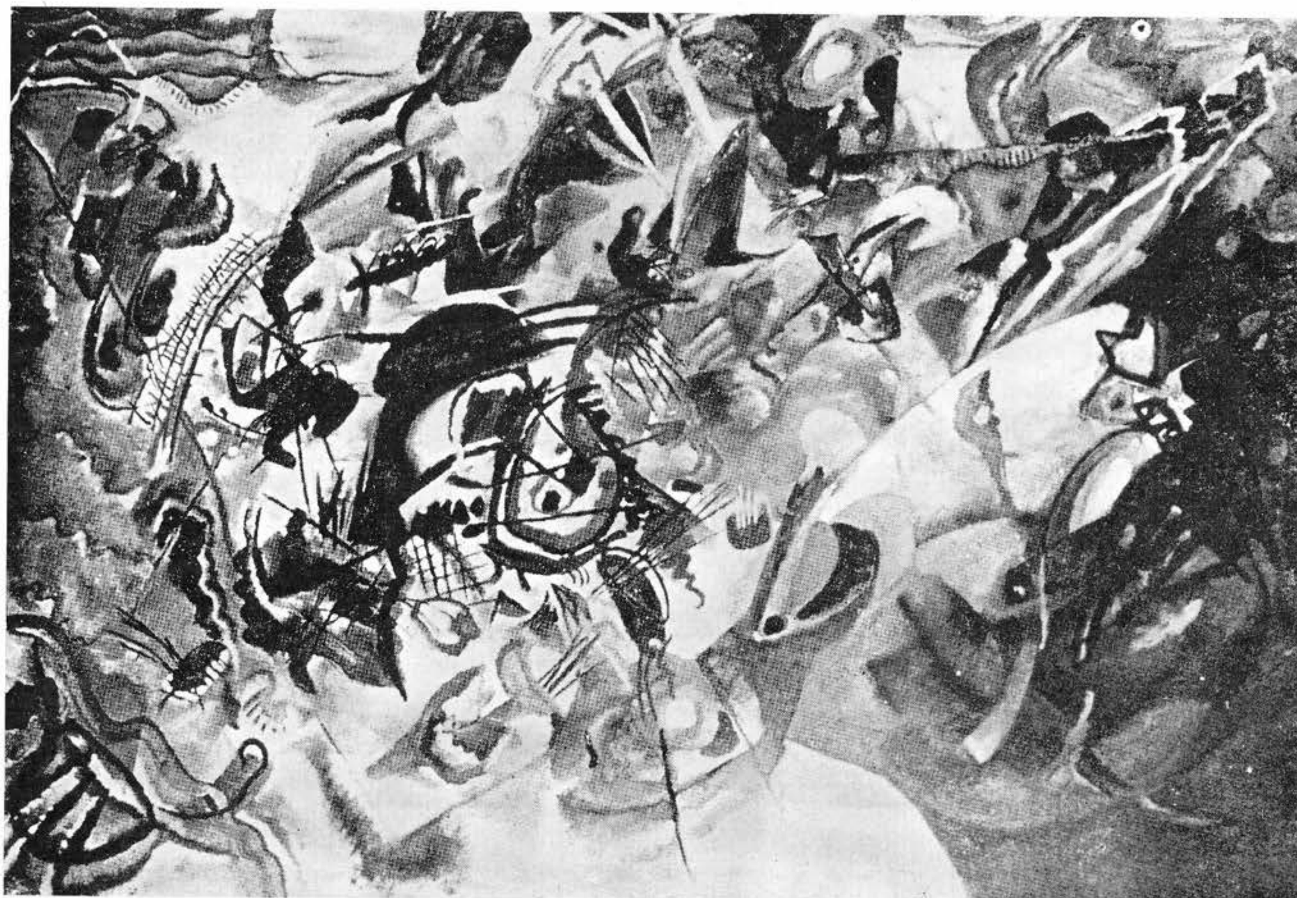
Astfel, acești foști fovi devin pictori reflexivi, lucizi, care nu se simt deloc stînje-

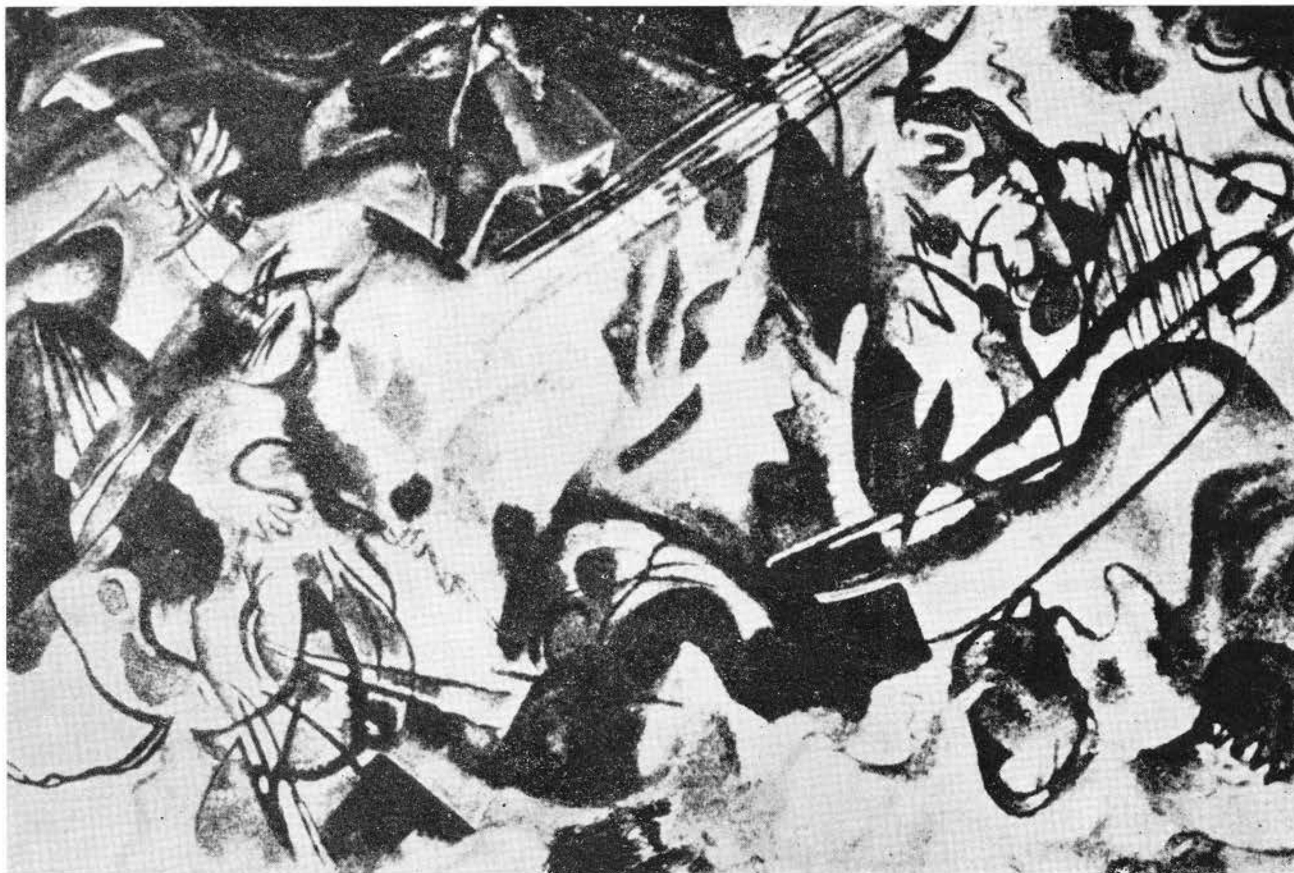


niți de formele geometrice ale trecutului care — simplificate la extrem — servesc spre a exprima personalitatea cea mai modernă.

KANDINSKY: Studiu pentru « Compoziția VI ». *(Paris, Col. particulară). În* Studiul pentru Compoziția VI, *axul median este marcat de o cruce, iar dezvoltarea în spirală frîntă este schematizată de trei segmente de curbe secante două cîte două. Frînturile vor fi mai vădite în tablou, dar dispoziția de ansamblu va rămîne aceeași.*

KANDINSKY: Compoziția VII. *(Moscova).*





KANDINSKY: Compoziţia VI
(U.R.S.S.)

În aceeaşi perioadă, expresioniştii germani creează o adevărată pictură romantică, poate singura care a însemnat o proiecţie spontană a eului cu ajutorul elementelor naturale profund modificate. Ei folosesc găselniţele pur estetice ale fovilor şi adoptă şi ei culorile pure, dar cu scopul de a sugera. Principiul deformării este admis ca o axiomă, ea putînd merge foarte departe; practic nu cunoaşte limite de vreme ce formele luate din natură nu se află acolo pentru a o explora, ci pentru a releva prin aluzie tendinţele — sentimente, patimi, fervoare, melancolie — ale artistului. Din acest mediu se va detaşa un rus a cărui operă va fi alimentată de bogăţia decorativă a ţării sale natale şi care prezintă importanţă pentru cercetarea noastră: Vassily Kandinsky.

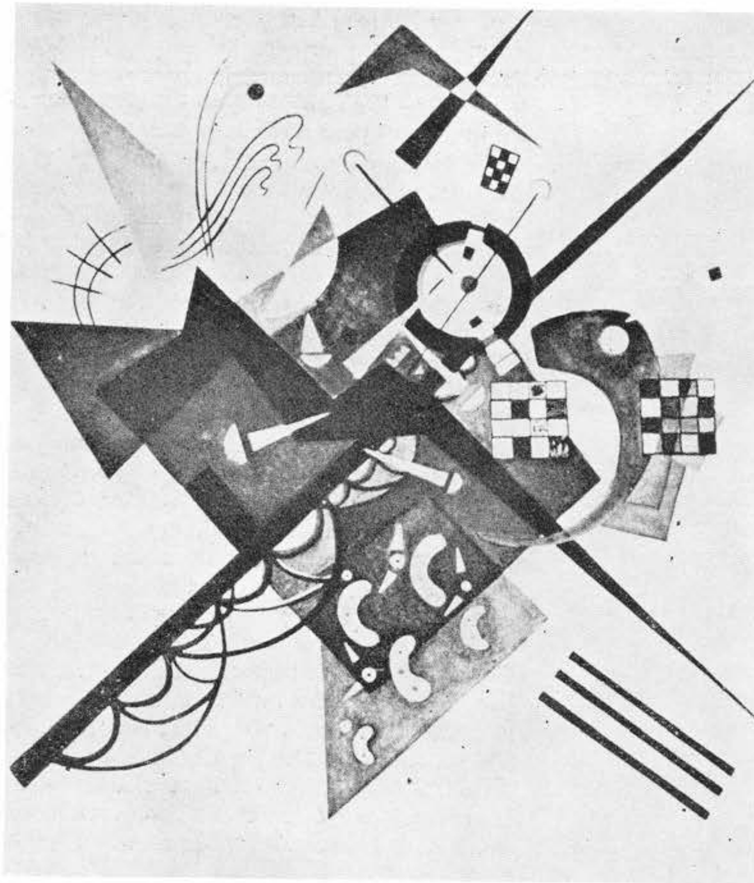
În 1910, în momentul în care personalitatea sa se afirmă cu adevărat, el scrie *Despre spiritual în artă* [11], lucrare teoretică fundamentală pentru înţelegerea diferitelor

[11] Ediţia franceză, Paris, 1954.

faze ale picturii sale. Noţiunea *unui sens sau unui conţinut propriu formelor*, mai firească gîndirii germane decît concepţiei franceze despre artă, capătă aici o vigoare neobişnuită: fiecare formă este manifestarea exterioară a unui conţinut; ea trebuie să manifeste « în modul cel mai expresiv conţinutul său interior » (p. 49). În ciuda aparenţelor, aici nu mai este vorba de expresionism. Gîndirea lui Kandinsky merge mult mai departe şi putem urmări în acest text întreaga sa evoluţie către abstract — un abstract ce rămîne « expresiv » şi deosebit de viu totodată. « Rari sînt azi artiştii care pot să se mulţumească cu forme pur abstracte. Ele sînt prea vagi pentru pictorul care refuză să rămînă în imprecis. Pe de altă parte, el se teme să se priveze de vreo posibilitate, să excludă ceea ce este pur uman în el şi să-şi sărăcească prin aceasta mijloacele de expresie. În acelaşi timp însă, întrucît forma abstractă este resimţită ca o formă clară, precisă, bine definită, aparenta sărăcire se transformă într-o îmbogăţire interioară » (p. 50). Formele abstracte care îl atrag, îl fascinează din ce în ce mai mult, sînt pentru el « existenţe care, oricît de abstracte ar fi, trăiesc, acţionează şi îşi fac simţită influenţa. Aşa sînt cercul, triunghiul şi formele nenumărate, din ce în ce mai complicate, care nu au nume în matematică. Toate aceste forme sînt cetăţene ale regatului abstractului şi drepturile lor sînt egale » (p. 48). Între material şi abstract « mişună formele în care coexistă cele două elemente » (p. 50). Astfel în ciuda efortului de a filtra totul printr-o logică rece, artistul relevă tendinţele sale secrete, darul său excepţional de a crea viaţă. Şi Kandinsky este un mare vizionar.

După tinereţea expresionistă şi fovă, această evoluţie abstractă a lui Kandinsky cunoaşte două perioade:

Între 1910 şi 1920, pe pînzele lui apar forţe ce traversează oblic tabloul, de la stînga la dreapta, în jurul nucleului evoluînd o lume de nebuloase, de galaxii — un fel de magmă supusă unor violenţe lente. Uneori chiar nişte animale ciudate, fără nici o legătură cu realitatea, se agită cu iuţeala unor parameci. Regăsim fiinţele ce « mişună » şi acel « organic » care i se oferă întotdeauna lui Kandinsky atunci cînd el vrea să evoce concretul.



KANDINSKY: Pe alb.
În cea de a doua perioadă a sa, Kandinsky foloseşte armăturile clasice şi liniile formate de ele, fie urmîndu-le docil, fie depărtîndu-se uşor într-un sens sau altul, ceea ce creează un fel de instabilitate ; această instabilitate însă rămîne calmă datorită vecinătăţii cu liniile statice ale şarpantei care i-au servit ca punct de plecare. (Paris, Col. particulară, foto Seuil).

Către 1921—1922, formele se cristalizează în elemente rigide, cercuri, triunghiuri, pătrate, dar mişcarea de translaţie se menţine pînă către 1925 cînd, odată cu vîrsta maturităţii, se impune o voinţă mai statică, de calm şi echilibru. De-a lungul acestei evoluţii, Kandinsky este un artist cu voinţă care îşi supune aptitudinile numeroase controlului riguros al unui spirit constructiv. Era deja el în analiza pe care o făcuse *Baigneuses*-lor lui Cézanne; nimic din opera sa tumultuoasă nu este lăsat la voia întîmplării. Două crochiuri pregătitoare aparţinînd primei perioade (1913) ne indică gradul de construcţie exactă la care erau supuse chiar la vremea aceea izbucnirile sale. Mai tîrziu, printr-un fel de reacţie împotriva lui însuşi, alege forme ascuţite şi tranşante, ca nişte săbii; alteori, cercul, devenit terenul unui microscop, înlănţuie strîns agitaţia fiinţelor. « Compoziţia este dublă » ne spune el: compoziţia de ansamblu şi compoziţia diferitelor părţi subordonate ansamblului. Compoziţia de ansamblu este o formă; obiectele, reale sau abstracte, se vor adapta la această formă, « vor fi această formă ». Elementele izolate, pe de altă parte, se modifică combinîndu-se între ele, sau doar prin simpla lor orientare. « Este ceea ce se numeşte mişcare. De exemplu un triunghi plasat simplu în sensul înălţimii are un sunet mai calm, mai imobil şi mai stabil decît acelaşi triunghi plasat oblic » (p. 55). Se poate observa că deplasarea liniilor este esenţială pentru Kandinsky, în această a doua fază a operei sale ea fiind singurul mijloc pe care îl mai păstrează pentru a recrea viaţa: compoziţia începe să se sprijine pe perpendiculare, pe diagonale, dar nu pentru a se fixa acolo, ci dimpotrivă, pentru a se îndepărta de ele. Săgeţi, suliţe, triunghiuri par să ne indice armătura dreptunghiului, dar şi intenţia de evadare, pentru a se lansa în afara reţelei sale. Operele simetrice, cum este *Conversaţie*, realizată în 1926, sînt rare.

Iraţionalismul

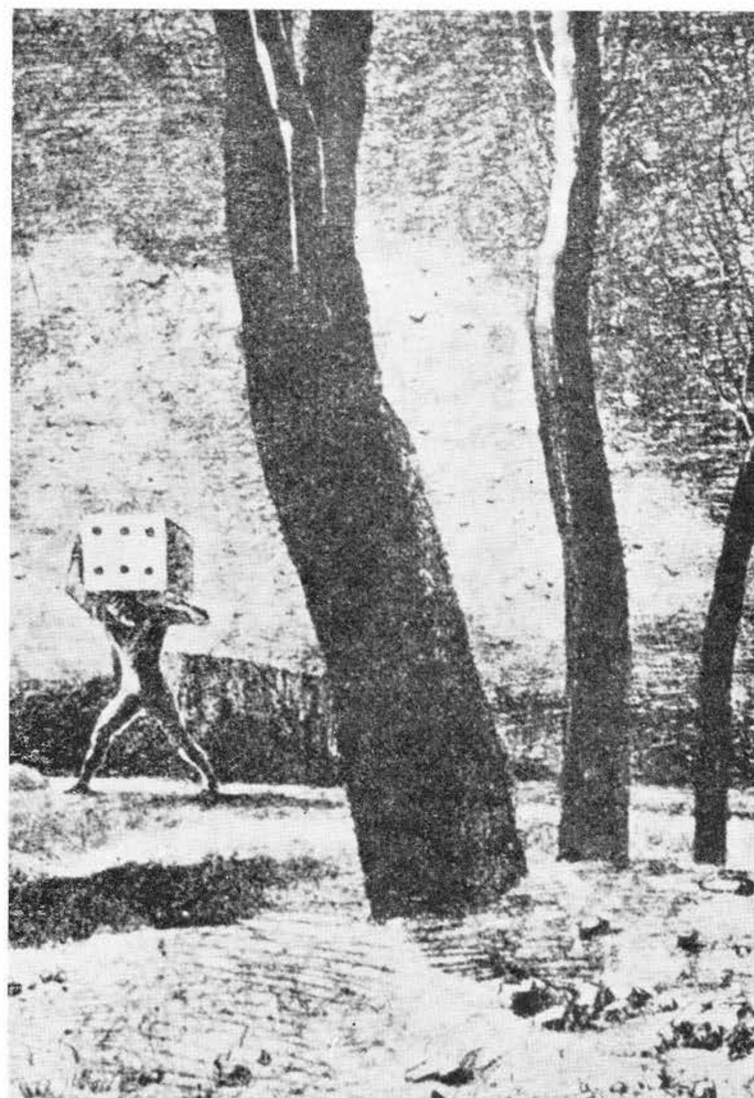
Un artist de o profundă originalitate, Odilon Redon, născut în 1840, descoperise încă din secolul al XIX-lea limitele conştiinţei şi forţelor vitale care adesea îi scapă de sub control: « Datele firii mele m-au îndemnat spre vis; am suferit chinurile imaginaţiei şi surprizele pe care ea mi le oferea sub creion; dar aceste surprize le-am condus şi tratat după legile organismului artei pe care îl ştiu, îl simt, cu singurul scop de a obţine în spectator, prin seducţia suferită, întreaga evocare, întreaga atracţie a nesigurului exercitată asupra graniţelor gîndirii »[12]. Această atitudine, izolată în acel timp şi care făcea din Odilon Redon o fiinţă aparte, se va afirma încet-încet şi va deveni una din trăsăturile cele mai ciudate ale generaţiei noastre. Un val de iritare împotriva raţiunii pare să ţîşnească şi să se răspîndească; ceea ce ea aduce la lumină pare prea cunoscut şi, în curînd, devine plictisitor, iar ceea ce lasă în umbră trebuie să fie miraculos! Într-adevăr, pictura s-a îmbogăţit uimitor la începuturile acestei mişcări, dar acest lucru nu va întîrzia să decepţioneze; în fine, aportul lor devine din ce în ce mai puţin comunicabil. Şi se înţelege de ce.

Formele raţiunii reflectă ceea ce există universal în om; ele impun un limbaj accesibil tuturor: acesta poate fi înţeles şi folosit cu mai multă sau mai puţină uşurinţă, dar nu există decît un singur limbaj intelectual, o singură geometrie, o singură logică. Lumea tendinţelor, a asociaţiilor de idei semiconştiente sau inconştiente îşi are desigur « arhetipurile » ei, dar expresiile sînt, în structura lor concretă, la fel de variate ca şi indivizii ei. În acest sens se poate vorbi, pe bună dreptate, de un fel de tinereţe fără de bătrîneţe. Dar trebuie să recunoaştem sincer că arta ar fi cu greu acceptată dacă

[12] *A soi-même*, 1867—1915, Paris, 1922.







Odilon REDON: Germinație. În vis *(1879)*, *litografie.*
Cînd visăm, ne pierdem spiritul critic. Opera lui Odilon Redon este un vis poetic și colorat, care se sustrage oricărei concepții picturale cunoscute. Te gîndești la deschiderea unei flori. (foto Seuil).

nu s-ar sprijini pe ceva general; imaginile prea individuale rămîn simple curiozități reci și fără ecou.

Nu putem aminti decît cîteva jaloane pe această cale neobișnuită: un mare artist, foarte apropiat de Kandinsky, făcînd parte



Paul KLEE: Pe pajişte.
Paul Klee compară compoziţia cu un dansator pe sîrmă care-şi păstrează echilibrul mişcîndu-şi alternativ balansierul la dreapta şi la stînga ; Klee defineşte trei echilibre : echilibrul mărimii, al valorii şi al culorii. Independent de această lege generală, patru perioade pare să degaje opera sa : mai întîi compoziţiile cristalizante, *prismatice, cu elemente mari sau mici (pătrate magice) ; apoi compoziţiile coraliene cu o dezvoltare organică, articulată, sinuoasă ; în al treilea rînd,* compoziţiile feerice *descriptive (peşti, flori etc.) şi, în sfîrşit,* compoziţiile « scriitură » *(scriitura muzicală sau ideografică).* Pe pajişte *este o compoziţie coraliană echilibrată pe un ax median cu tendinţă verticală. Aceste femei-flori preiau de la flori legile creşterii, cele mai mari îndepărtîndu-le de lîngă ele pe cele mici. Armonia deformărilor între elementele verticale şi orizontale este atît de subtilă încît este greu să spui care dintre ele are prioritate asupra celorlalte. Figurile ne duc cu gîndul la nişte note muzicale dispuse pe un portativ dublu. (Col. Willard-Johnson, Locust Valley, Conn., foto Giraudon).*

din acelaşi grup, Paul Klee, a căutat, sub o aparenţă dezinvoltă şi încîntătoare, să exprime invizibilul, « tot acest univers în care vizibilul nu este decît un exemplu izolat ». Paul Klee nu este un abstract şi nici un informal, dar toate aluziile concrete sînt convertite în semne de acest magician. Mare amator de muzică, se pare că a fost multă vreme urmărit de portativ şi notaţia muzicală. Liniile portativului sînt frecvente în foarte numeroase desene şi picturi ale sale: *Pavilionul femeilor* (1921), *Briză proaspătă* (1924). Flori, capete de păsări *(Maşina de ciripit)*, sau femei *(Pe pajişte)* evocă note

pe care culorile le fac să cînte. Avem de-a face cu ideograme, simboluri: « Simbolul. . . o imagine concentrată în oglinda spiritului și totuși identică cu obiectul » [13].

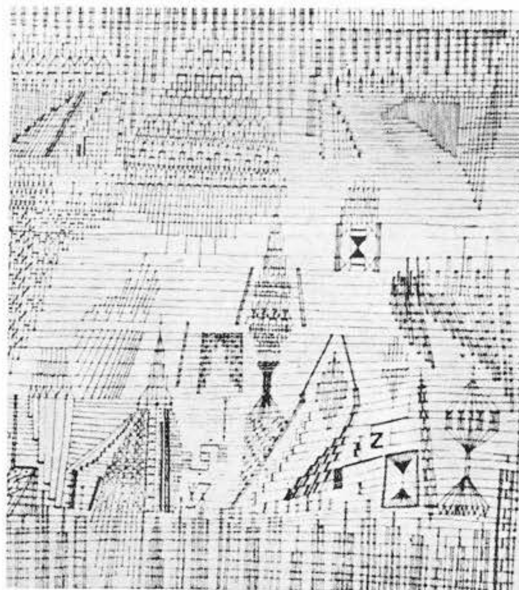
Paul Klee își plasează bucuros aceste semne într-o rețea de orizontale și verticale, fie în jurul unui punct central, fie de o parte și de alta a unui veritabil ax de simetrie: compoziții naive care exprimă aceeași prospețime copilăroasă, ca și desenele sale eliptice și spirituale.

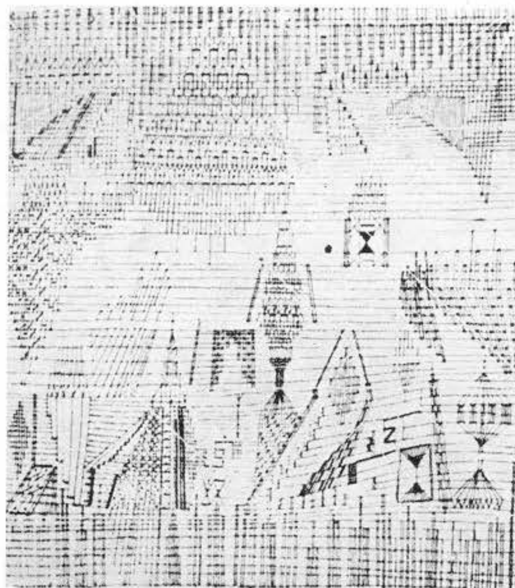
Către 1934, portativul muzical dispare și semnele, negre sau întunecate pe fonduri colorate, devin o scriitură *(Scriitură secretă*, 1934, *Scriitură*, 1940, *Port înfloritor*, 1938). Semnul însuși se afirmă, solitar, într-una din ultimele sale lucrări, *Timpanistul*, în care sunetul lovit explodează într-o pată roșie.

[13] GOETHE, *Essai sur la peinture de Philostrate.*

Suprarealismul va merge mult mai departe în investigarea raționalului. Apărut ca mișcare literară cu caracter filozofic (vezi scriitura « automată »), el va încerca să violenteze legile obișnuite ale gîndirii și moralei: a fost mai mult o « subversiune mentală » [14] decît o revoluție plastică; dar s-a ostenit să găsească o formă picturală, deși compoziția nu a fost, în mod vizibil, grija sa majoră. Curentul a îngăduit totuși apariția cîtorva pictori foarte originali: Chirico nu distruge cadrele plastice tradiționale, dar

[14] Mesens, citat de Marcel JEAN, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Ed. du Seuil, 1959, p. 77. Această lucrare este un studiu complet al mișcării.





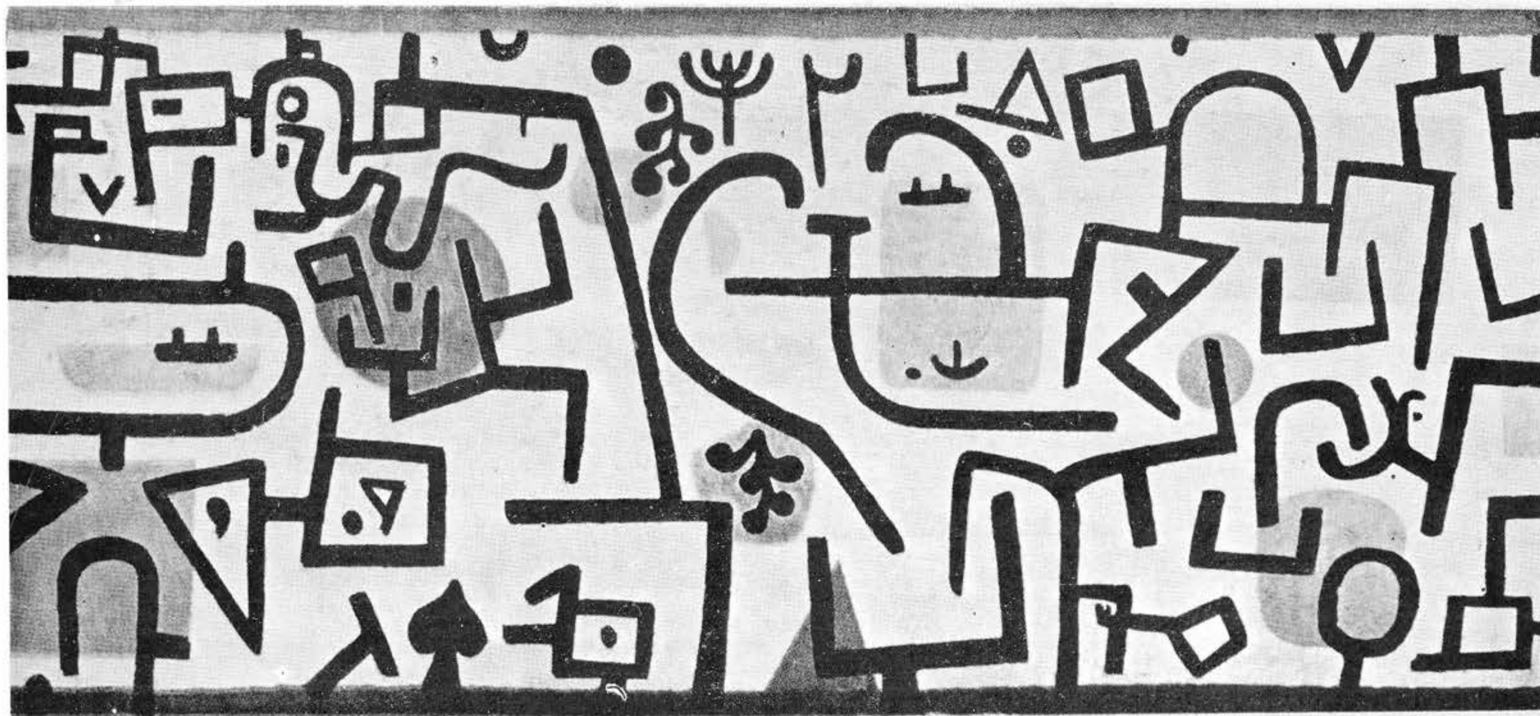
Paul KLEE: Air-Tsu-Dni.

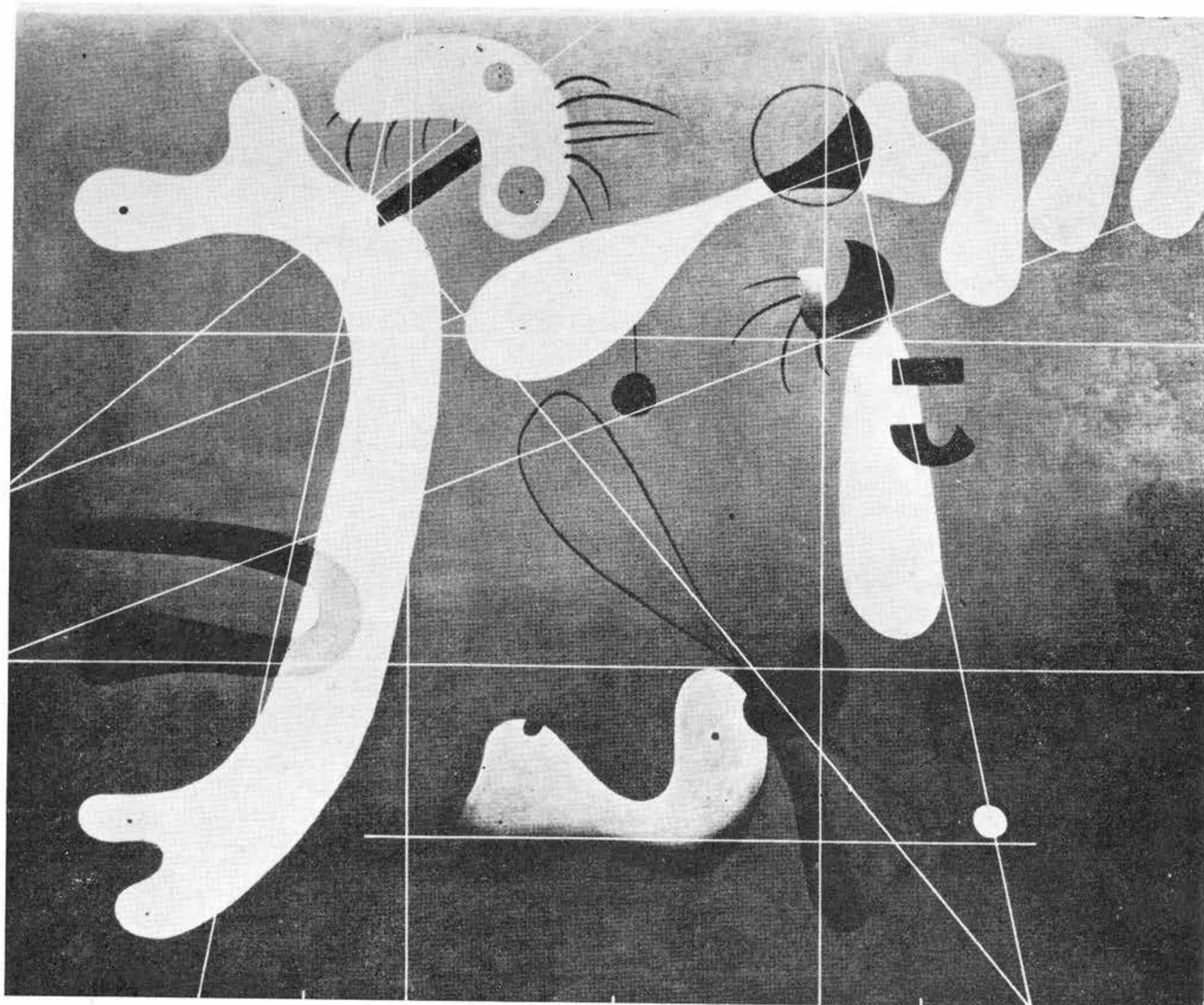
Compoziție de tip scriitură. Muzician, Klee nu ar fi putut să nu remarce frumusețea gravă a anumitor pagini muzicale ; sensibil și logic, el extrage de aici toate posibilitățile plastice. Pătratul și armătura sa au dealtfel o acțiune sigură asupra acestei opere : seria micilor verticale ale părții de jos concentrează desenul la un pătrat, ale cărui diviziuni în patru axează compoziția. (Col. Hans Meyer, Berna).

printr-o deplasare a punctelor de fugă și a punctelor de distanță, modifică perspectiva, care devine halucinantă. Prin umbre mari, evocînd sfîrșitul zilei, el face din spațiul esențialmente uman al clasicismului un spațiu angoasant și creează, cu ajutorul unor reminiscențe culturale insolite, o poezie originală și seducătoare. Joan Miró și-a amintit de « ființele» formale ale lui Kandinsky, paramecii fantași care îi populează universul fără dimensiuni. În sfîrșit, Max Ernst a ajuns, închizînd în lucrările sale un sens secret, amar, distrugător al convenientelor sociale și artistice, să facă o pictură seducătoare și rafinată. Dar nu ne-am făcut o regulă din faptul de a nu vorbi de opere aflate încă în curs de desfășurare.

Emigrînd în 1940 în America unde i-au întîlnit pe refugiații din Europa centrală, suprarealiștii le-au împărtășit acestor artiști aflați în derută noutățile tehnice și inovațiile lor. În acest timp s-a născut ciudata pictură pe care americanii au numit-o, în funcție de grupări, *action-painting*, *abstract-expressionism*, *tașism* etc. Jackson Pollock este reprezentantul lor cel mai cunoscut. Reluînd sub numele de *dripping* « oscilația» (balansarea unei pîlnii) lui Max Ernst,

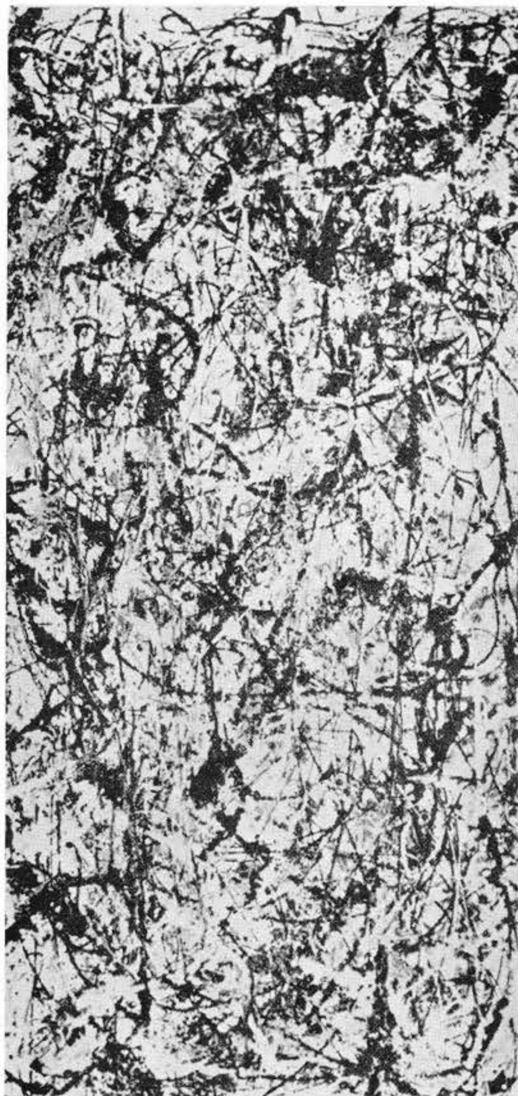
Paul KLEE: Port înflorit.
Plecînd de la genetica formelor, baza învățăturii sale, Klee se apropie din ce în ce mai mult de simbolismul obiectelor și ființelor. El creează pentru uzul său un fel de scriitură ale cărei caractere par asemănătoare cu alfabetul glagolitic. Această succesiune de semne, ce se înlănțuie, este într-adevăr o scriitură, care, ca și poezia, își subordonează mesajul lecturii. Compoziția este echilibrată ; ea este arhitecturată de fragmentele de drepte ortogonale și animată de cîteva cercuri. (Basel, Col. publică).





J. MIRÓ: Pictură.
Plecînd de la un suprarealism de nuanţă fovistă, Miró se îndepărtează de el treptat şi, păstrîndu-şi paleta strălucitoare, creează o lume singulară, populată de forme ireale, dar care par vii. Armătura dreptunghiului poate oferi aici o explicaţie valabilă a punerii în spaţiu. (Muzeul din Philadelphia).

dar suprimînd automatismul mişcării, el « acţionează » prin proiecţii rapide, sinuoase care se strîng şi se desfac sub impulsul unui soi de ritm vital, dar care nu depăşesc totuşi cadrul. Alături de raportul delicat al culorilor, înmulţirea liniei, verva scriiturii exprimă un nou romantism pictural, creat prin exteriorizarea violentă a eului.



Jackson POLLOCK: Catedrală.

Jackson Pollock a instaurat o gîndire picturală în care gestul este elementul prim. Pictura își întoarce brusc fața de la forma închisă, realizată, pentru a pătrunde în lumea mai vastă a posibilului. Într-adevăr, din gest s-au născut niște forme aluzive, niște structuri succesive sau simultane, niște segmente dirijate etc., între care alegerea nu a fost făcută niciodată pînă la capăt. În acest univers complex, activitatea de compunere rămîne totuși în alarmă: uneori Pollock însuși insistă asupra unui ritm, alteori lasă spectatorului, ca un nou Leonardo, libertatea de a interveni pentru a proiecta pe tramă, cu emoția personală, una din schemele pe care le aduce cu sine gestul. Compoziția devine alegere. (Muzeul din Dallas).

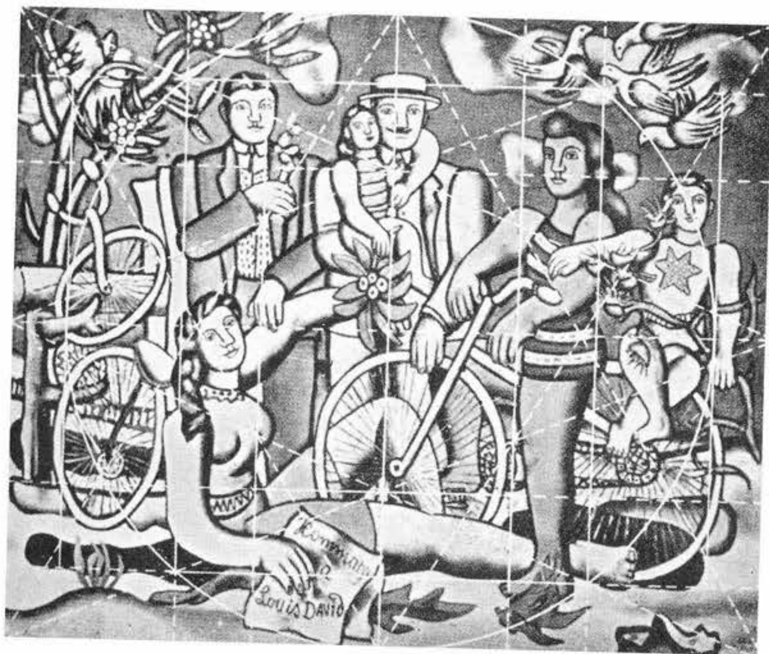
Se poate totuși observa că Pollock nu renunță complet la compoziția plastică, după cum reiese din folosirea verticalelor în *Catedrală* (Dallas museum) sau din ritmurile din *Stîlpii albaștri* (New York, col. Ben Heller).

Geometria

Alți pictori, mai modești, se gîndesc că eul lor tumultuos și irațional nu interesează pe nimeni și că elanurile lor trebuie să se disciplineze pentru a deveni o operă de artă. Astfel, Kandinsky știa că numai geometria putea să facă accesibil tuturor dinamismul de care era stăpînit. Geometria își are întotdeauna susținătorii ei. Purismul, care izolează azi fiecare din componentele picturii, le va antrena să se închidă în planuri pînă ce formele se vor mișca exclusiv pe cele două dimensiuni ale pînzei.

Această *viziune plană* o întîlnim deja la Braque și Picasso din momentul în care depășesc cubismul « analitic ». Ei s-au plictisit repede să mai urmeze întocmai sfatul lui Cézanne: să trateze natura prin cilindru, con etc. În perioada sintetică, mai sugestivă, către 1912—1913, ei provoacă reflexul de cunoaștere, neprezentînd decît anumite părți caracteristice ale obiectului, aduse în plan. În colaje, ei suprimă suportul elementelor concrete, masa pe care sînt așezate și le prezintă ca prinse cu acul, fără adîncime. Fernand Léger, către 1927, va relua această idee, insistînd însă mai mult asupra realismului plastic. Dealtfel, aceasta nu consti-



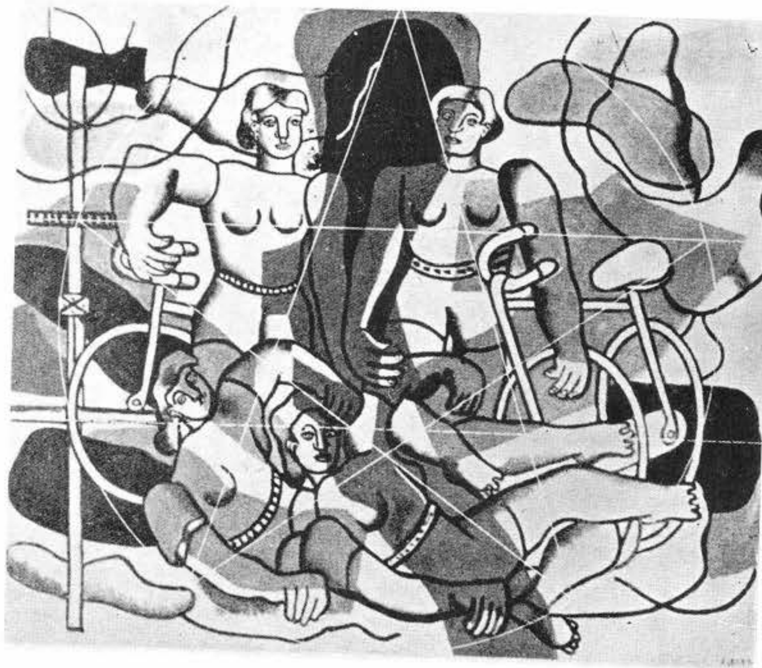


LÉGER: Timpul liber.
Aici Léger se apropie de vameşul Rousseau ; aceeaşi frontalitate, acelaşi statism. Armătura dreptunghiului. Dar un cerc secret organizează compoziţia ; se cunoaşte predilecţia pe care Léger o avea pentru această figură geometrică. (Paris, Muzeul de Artă Modernă, Arhivele foto).

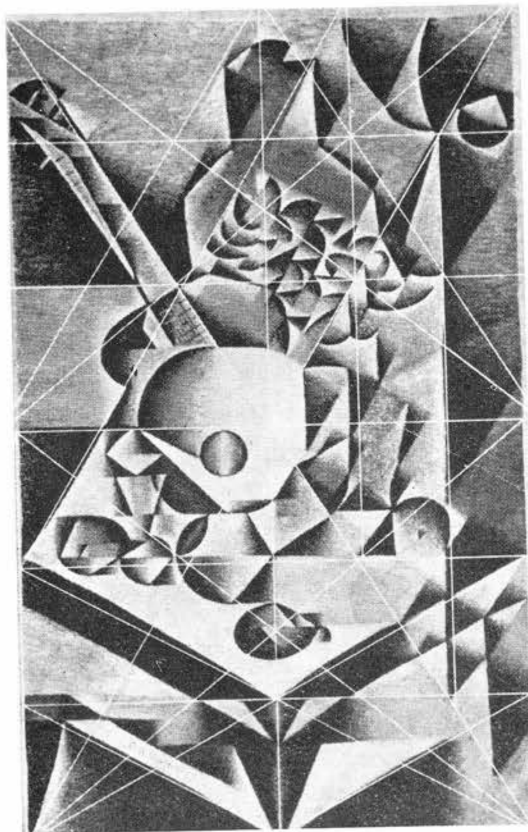
tuie la el o metodă sistematică: compoziţiilor masate către centru şi fără punct de sprijin pe bază, ca *Gioconda cu chei* sau *Frumoasele cicliste*, li se opun ansambluri greoaie, ca *Răgazurile ;* cînd aceste mase suspendate vor fi proiectate pe zid, ele vor tinde să distrugă asizele monumentului.

La Juan Gris, spaniol lucid şi logician, există o antinomie între interpretările celei de a treia dimensiuni, oricare ar fi ele, şi geometria liniară; el preferă să suprime complet adîncimea, acest element supărător. «Şi insist asupra formelor plate, căci a considera aceste forme într-o lume spaţială ar fi mai degrabă o treabă de sculptor. Voi spune chiar că singura tehnică picturală posibilă este un fel de arhitectură plată şi colorată» [15]. Astfel pictorul este liber să tindă din răsputeri către forma pură. Pictura a devenit cu adevărat o experienţă; elementele trebuiesc separate, decantate, avînd în permanenţă obsesia purităţii: culoarea pură, forma pură. Dar să-l lăsăm pe Juan Gris să vorbească: « Figurile geometrice şi formele supuse unui ax vertical au mai multă gravitate decît formele al căror ax nu este marcat sau al căror ax nu este vertical. . . Cred că toate acestea pot

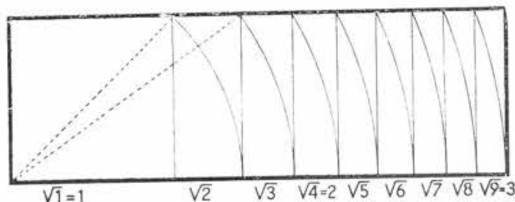
[15] Conferinţă ţinută de Juan Gris la Grupul de studii filozofice şi ştiinţifice de la Sorbona, 15 mai 1924, citat de D.H. KAHNWEILLER, *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1946.



LÉGER Frumoasele cicliste.
Léger vedea în Răpirea Sabinelor *a lui Poussin « o bătălie de drepte şi curbe». Pînă în 1925, pictura sa a fost o concretizare a acestei teorii* (Discurile, Marele dejun). *Mai tîrziu, a abandonat stilul « tubist » ; dreptele au devenit sinuoase, volumele mai puţin schematice. Aici avem de-a face cu o compoziţie bazată pe cerc cu un pentagon înscris. (Muzeul din Chicago, foto Giraudon).*



Juan GRIS: Chitară şi flori.
Fiecare cubist are propriile sale probleme. Cea de a treia dimensiune nu-l preocupă pe Juan Gris ; se abate de la ea în mod sistematic. În schimb, matematica liniară va fi din ce în ce mai prezentă în opera sa. Această pînză, un imn adus geometriei, este organizată pe armătura dreptunghiului : diagonalele dreptunghiului, diagonalele şi marginile jumătăţilor orizontale, ale sferturilor verticale, ale şesimilor orizontale şi verticale. (New York, Museum of Modern Art).



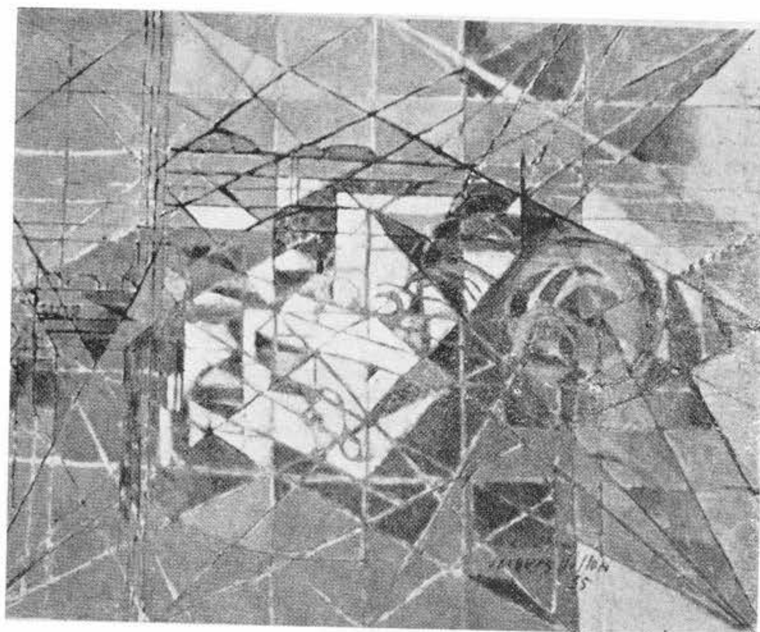
Construcţie geometrică a rădăcinilor pătrate ale primelor numere.

constitui însăşi baza unei arhitecturi picturale. Aceasta ar fi matematica pictorului şi numai această matematică poate să servească la stabilirea compoziţiei tabloului. Or, numai din această arhitectură poate lua naştere subiectul, adică un aranjament al elementelor realităţii provocate de această compoziţie». Contrar metodei clasice pe care am analizat-o în altă parte, subiectul se naşte aici din arhitectură, iar ideea decurge din liniile care îl creează pe el.

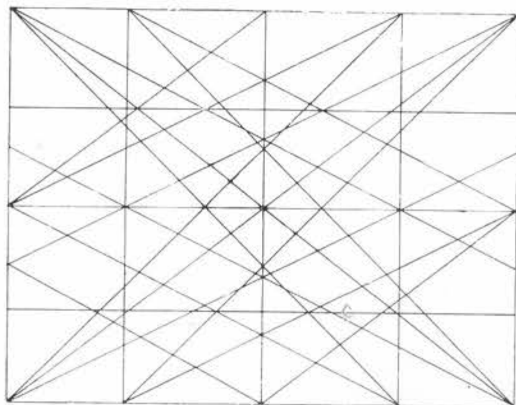
Trebuie remarcat că Juan Gris vorbeşte aproape întotdeauna de « arhitectură » şi nu de « geometrie ». El introduce o noţiune valoroasă : « Orice arhitectură este o construcţie, dar nu orice construcţie este arhitectură. . . » Ideea este foarte apropiată de noţiunea noastră de şarpantă. Cînd Gris spune matematică, se gîndeşte la « matematica pictorului » şi se fereşte să-i dea un sens prea exact.

Unii pictori moderni, din contră, se sprijină bucuroşi pe măsurători, construcţii cu compasul, care ne duc înapoi pînă aproape de evul mediu. Un fapt deosebit trebuie să ne reţină aici atenţia : interesul neaşteptat pentru numărul de aur care nu se mai folosea şi a cărui teorie părea atît de îndepărtată.

Ne-am putea întreba cărui fapt se datoreşte această reluare a numărului de aur de către artişti şi teoreticieni. Folosirea numărului de aur devenise, după cum am văzut, o practică de atelier din ce în ce mai confuză, aproape instinctivă. La începutul secolului al XIX-lea, teoreticienii germani sînt aceia care au readus la lumină, în mod riguros, noţiunea, studiind-o mai ales pe monumentele egiptene. Şcoala neoclasică a unor Cornelius, Overbeck, mult mai nuanţată de înclinaţia ei spre abstractizare — pentru că este germană — decît cea a lui David, se complace în studierea numerelor



Jacques VILLON: Un atelier de mecanică. « *Această artă constă în a picta, prin piramide, formele și culorile obiectelor privite. Spun prin piramide, căci nu există obiect atît de mic care să nu fie mai mare decît retina în care ajung aceste piramide ; deci dacă luăm liniile la extremitățile fiecărui corp și dacă le continuăm pînă la punctul unic, ele vor afecta sensul piramidal* ». *(Leonardo da Vinci Tratatul despre pictură). Villon vede în acest paragraf crezul operei sale. Ca și lucrarea* Mecanicii, *această pînză este compusă pe rabaterea laturilor mici ale dreptunghiului. (Paris, Col. Louis Carré).*



incomensurabile, $\sqrt{2}$, $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$. Prin părintele Didier (P. Lenz) aceste numere au devenit elementul esențial al faimoaselor « sfinte măsuri », crezul artistic al mănăstirii benedictine din Beuron [16]. Artiștii francezi cunoscuseră sfintele măsuri prin Sérusier, care a avut revelația lor în 1897, an în care l-a regăsit la Praga pe prietenul său Verkade, novice de Beuron. Îndată după întoarcerea lui de la Praga, Sérusier a expus chiar aceste principii: « Am petrecut cîteva zile la Paris și, cum bănui, am vorbit mult de măsurile dumitale. . . Le-am vorbit mult tuturor prietenilor », îi scria lui Verkade [17]. Începînd din 1908, Sérusier a fost unul din principalii profesori ai Academiei Ranson, predîndu-le elevilor săi aceste principii pe care *ABC*, publicată abia în 1921 [18], le rezumă cu claritate. Influențat direct de filozofia germană, Ghyka avea să explice și să rezume doctrina numărului de aur cîțiva ani mai tîrziu [19].

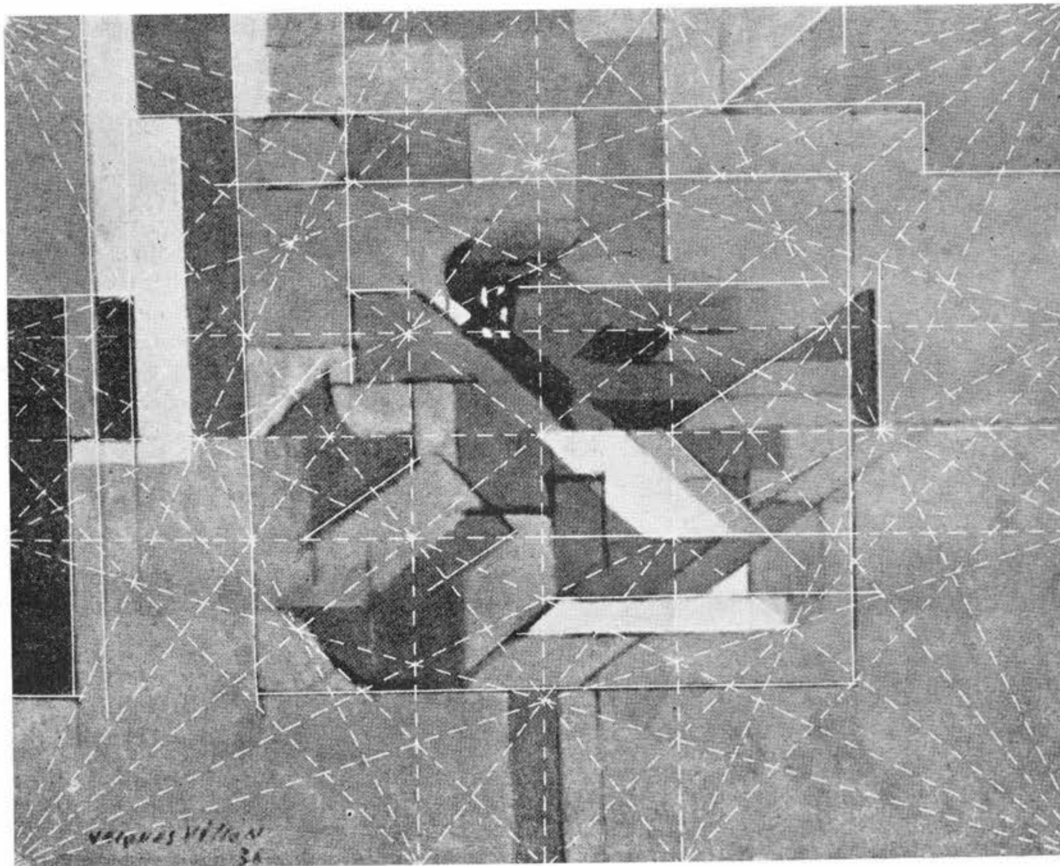
Sérusier avea pretenția că este « tatăl cubismului » pentru că îl avusese pe Roger de la Fresnaye printre elevii săi. Într-adevăr, gustul pentru numărul de aur pătrunde în mediul cubist; exemplele cele mai frapante le oferă Villon și André Lhote. Jacques Villon, Marcel și Raymond Duchamp, Gleizes, Picabia au organizat în octombrie 1912 *Salonul secțiunii de aur*, Villon revendicîndu-și paternitatea acestei idei.

[16] BEURON, pe Dunărea de sus.

[17] Maurice Denis a făcut aceste precizări și a citat numeroase scrisori în studiul său consacrat vieții și operei lui Paul SÉRUSIER și care a servit și ca prefață la o reeditare a lucrării *ABC de la peinture* a lui P. SÉRUSIER, Paris, Floury, 1942.

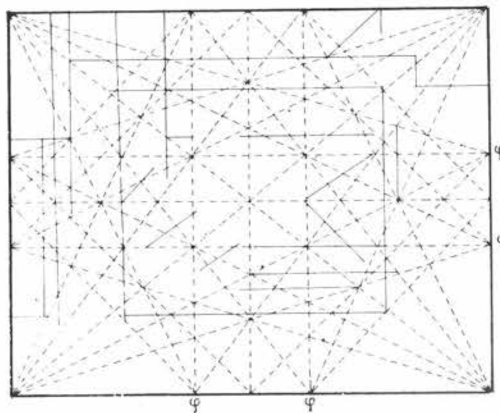
[18] În 1905, Sérusier tradusese *L'Estétique de Beuron* a părintelui Didier, dar aceasta nu era decît o expunere a ideilor generale, o luare de poziție.

[19] GHYKA, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, Gallimard, 1927. *Le Nombre d'or, Rites et rytmes pythagoriciens*, Paris, Gallimard, 1931.



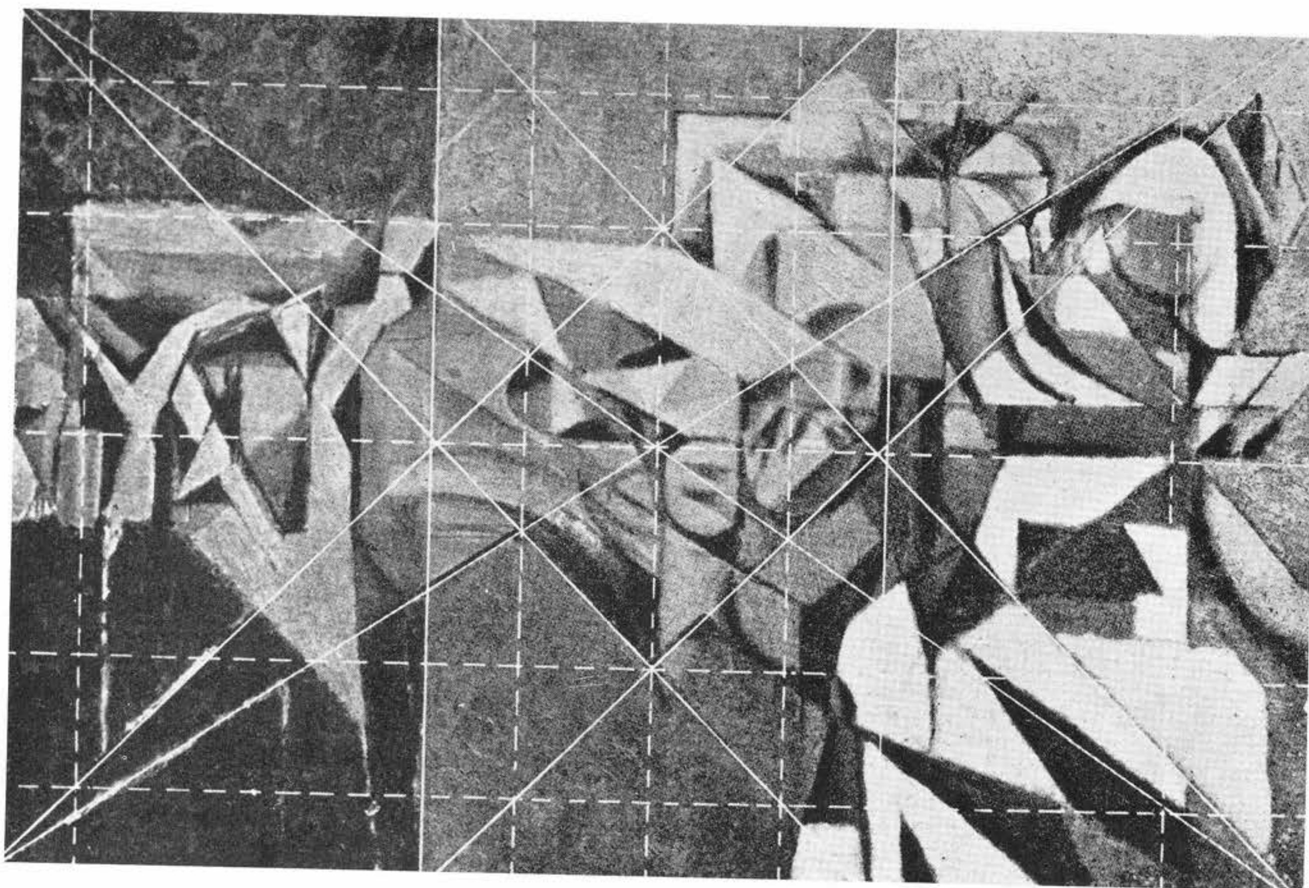
Jacques VILLON: Pasărea împăiată.

« Așa cum în evul mediu făceai o rugăciune înainte de a începe să pictezi, tot așa eu mă bazez pe secțiunea de aur pentru a avea siguranța de altădată ». (Citat de Dora Vallier, « Cahiers d'art », 1957). Punctele de intersecție ale diferitelor oblice care leagă vîrfurile de tăieturile de aur ale cadrului și ortogonalele care unesc între ele aceste tăieturi permit să se stabilească toate diviziunile acestei compoziții strict rectilinie și dreptunghiulară. (Paris, Col. Louis Carré).



Colorist rafinat, sensibil și constructor sever în același timp, Villon n-a încetat să-și organizeze cu tandrețe operele pe o arhitectură riguroasă în plan și în spațiu, după cum încercăm să demonstrăm și noi aici.

Cubiștii și teoriile lor ne atrag uneori în afara subiectului: compoziția nu este pen-



Jacques VILLON, Mecanicii.

« Cînd fac studii directe, desenele mele urmăresc mişcarea interioară, acea linie interioară a obiectului care, asemenea unei coarde întinse, îi conferă unitate. Într-un cuvînt, fac o analiză după natură, pentru a avea timp să reflectez . . . Preocuparea mea următoare a fost ritmul». (Citat de Dora Vallier, op.cit.) *Această pînză este împărţită în trei părţi prin rabaterea laturilor ; fiecare dintre aceste trei benzi îşi are ritmul său propriu, dat de diagonalele dreptunghiului şi ale pătratului. Foarte recent, Jacques Villon a binevoit să ne dea o confirmare a cuvintelor sale. « Această împărţire a suprafeţei în trei părţi (nu întotdeauna egale) are o mare importanţă pentru mine, căci ea corespunde sintezei spaţiului. Pe desenul cu care încep, îmi aleg cele trei planuri. Înlocuiesc culorile transparente şi cu adevărat susceptibile de a se modifica prin suprapunere. Prima diviziune, în dreapta sau în stînga, va fi prim planul ; acolo voi trasa desenul principal. Cel de al doilea plan constituindu-l şarniera armonică a operei, ar putea ocupa toată suprafaţa pînzei. În sfîrşit, urmează cel de al treilea plan. Primul plan va influenţa planul general şi va fi influenţat de el, în zona în care se suprapun. Acelaşi lucru se va întîmpla şi cu cea de a treia parte, care va suferi înrîurirea planului general. Dar întotdeauna această ierahie armonică în spaţiu va fi determinată de primul plan». (Paris, foto Galeria Louis Carré).*

tru ei întotdeauna o problemă majoră, întreaga lor atenţie concentrîndu-se în crearea unei scriituri. Totuşi unii dintre ei, ca André Lhote, de exemplu, vădesc şi o grijă



André LHOTE: Escala.
« . . . *Pe această jerbă de obiecte reduse doar la muzica lor plastică, ușoare ornamente aștern, ici și colo, broderiile lor clare. Sînt macaralele vapoarelor, ferestrele caselor (. . .) și multe alte semne textuale, care îi vor permite ochiului spectatorului să identifice formele amestecate între ele*». (*André Lhote*, Să vorbim despre pictură) (*Musée de la ville de Paris, foto Bulloz*).

deosebită pentru sintaxă. Fără să separe compoziția de pictură, el, mare teoretician, scriitor, fervent al numărului de aur, legînd experiențele cubismului de tradiție, nu se apropie oare de Cézanne, care dorea, la rîndul lui, să lege impresionismul de constructorii din trecut « refăcîndu-l pe Poussin după natură » ?

Dar francezii n-au îndrăznit niciodată să meargă prea departe în domeniul geometriei pure și în folosirea strictă a secțiunii de aur, cum a făcut-o acel olandez rece și nemilos: Piet Mondrian. Gîndirea lui se maturizase într-un mediu în care se efectuau numeroase cercetări în domeniul plasticii din care se vor naște marii arhitecți olandezi, în acel grup care își luase numele de « Noua plastică » și care scosese în 1917 revista « De Stijl », a cărei influență a fost profundă. În 1920 Mondrian publică în coloanele ei o suită de dialoguri *Realitate naturală și realitate abstractă*, în care expune principiile austere, dar logice, la care ajunsese în meditațiile sale. Aceste dialoguri, traduse de curînd în franceză [20], se compun din 7 scene. Fiecare scenă pleacă de la o observare a cîmpiei olandeze, orizontală și calmă, la lumina lunii sau a cerului înstelat. Impresia dominantă este liniștea. Iată ceea ce trebuie să caute arta: liniștea spiritului. « Liniștea devine vizibilă din punct de vedere plastic prin armonia raporturilor », care sînt de trei feluri: *raporturi de poziție, raporturi de proporții, raporturi de culori.*

Raporturile de poziție se găsesc « nu în relația măsurii liniilor și planurilor, ci în situarea acestora unele față de altele. Cel mai aproape de perfecțiune dintre aceste raporturi este unghiul drept, care exprimă relația dintre cele două extreme». Astfel dualitatea, ceea ce Mondrian numește « unul și celălalt », este necesară raportului ortogonal, raport care va fi prezentat numai în plan, căci orice redare a volumului « materializează ».

Unghiul drept determină « raportul primordial », dar în multiplicitate (« pentru că nu sîntem obligați să-l gîndim ca un multiplu ») el încetează să constituie o unitate, este rupt și dă naștere ritmului care schimbă în mod inegal raporturile.

Pe de altă parte Mondrian preferă linia dreaptă, căci « rectilinia este desăvîrșirea curbei ».

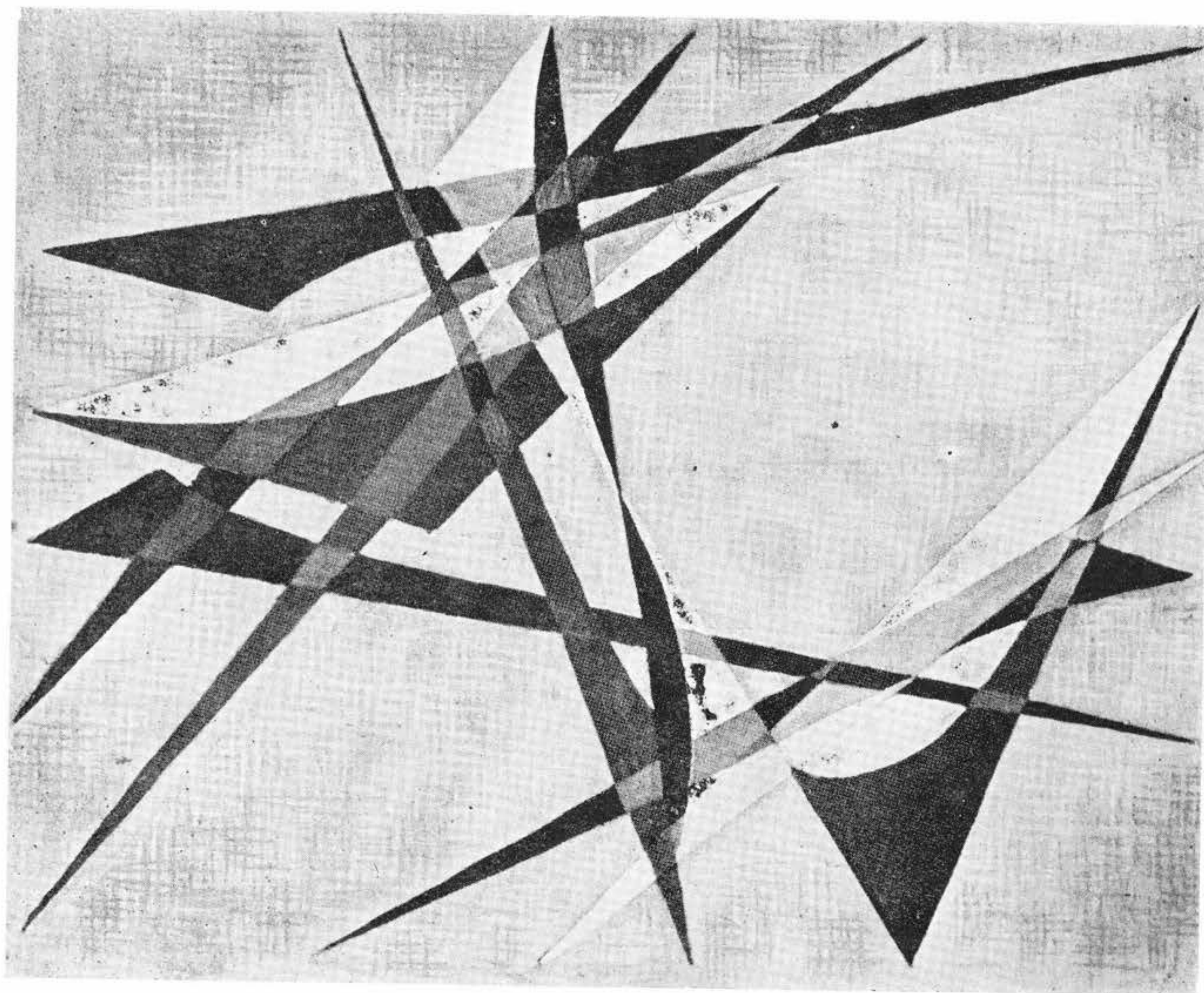
La începutul celui de al patrulea dialog, o moară își întinde brațele în formă de cruce. Mondrian ne avertizează împotriva rapelului unui subiect și chiar împotriva folo-

[20] De către M. SEUPHOR: *Piet Mondrian, sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1956.



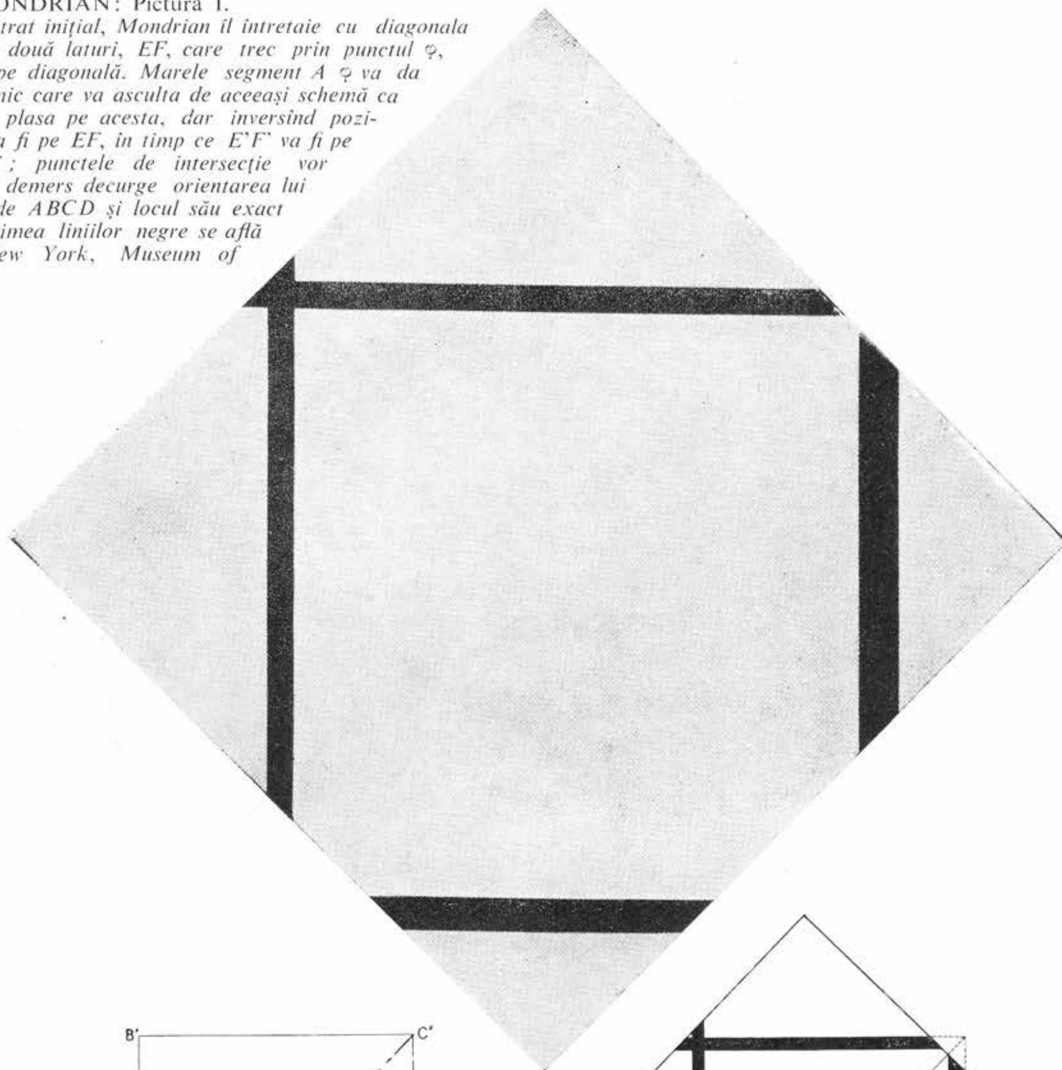
sirii oricăror forme de felul crucii, « formă regulată de care putem lega atît de ușor o idee particulară ». Ne apropiem astfel de punctul culminant al acestei doctrine: « viziunea interioară » pe care o avem asupra lucrurilor este individuală; trebuie să atingem generalul, universalul. Mondrian se opune categoric expresioniștilor și inconștienților care exprimă realitatea lor și nu « realitatea abstractă ».

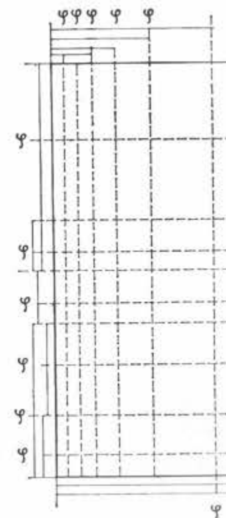
Charles BOULEAU: Pictură.
Construcție pe raporturile muzicale 9/12/16 (foto Marc Vaux).

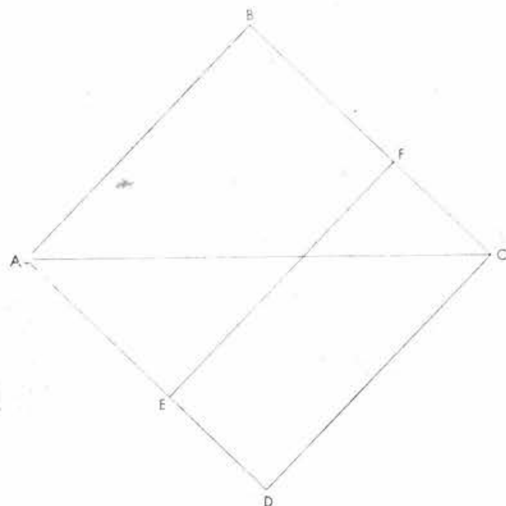


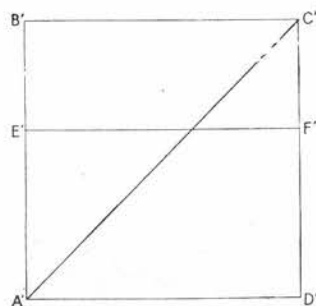
MONDRIAN: Pictură I.

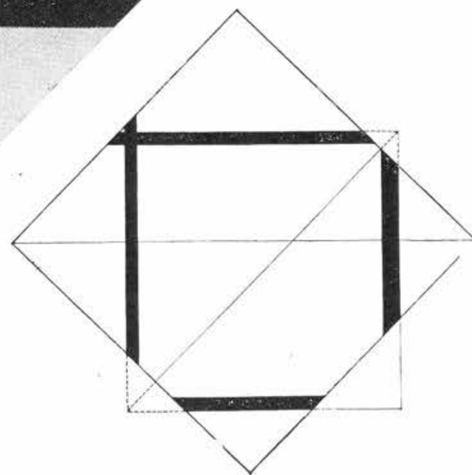
Plecind de la marele pătrat inițial, Mondrian îl intretaie cu diagonala AC și cu o paralelă la două laturi, EF, care trec prin punctul φ, secțiunea de aur luată pe diagonală. Marele segment A φ va da latura unui pătrat mai mic care va asculta de aceeași schemă ca și primul și care se va plasa pe acesta, dar inversînd pozițiile ; diagonala A'C' va fi pe EF, în timp ce E'F' va fi pe vechea diagonală AC ; punctele de intersecție vor coincide. Din tot acest demers decurge orientarea lui A'B'C'D' la 45° față de ABCD și locul său exact pe primul pătrat. Grosimea liniilor negre se află în raportul 3,4,5. (New York, Museum of Modern Art).





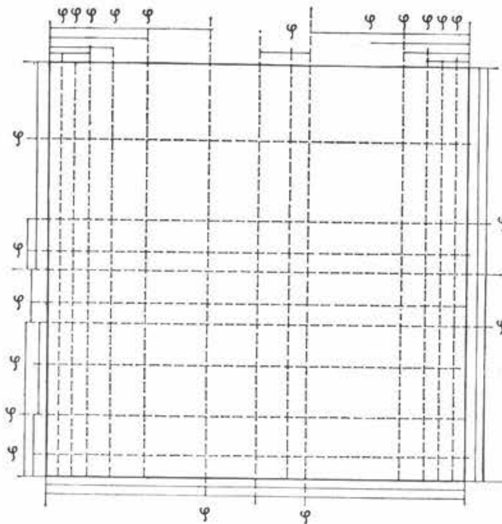


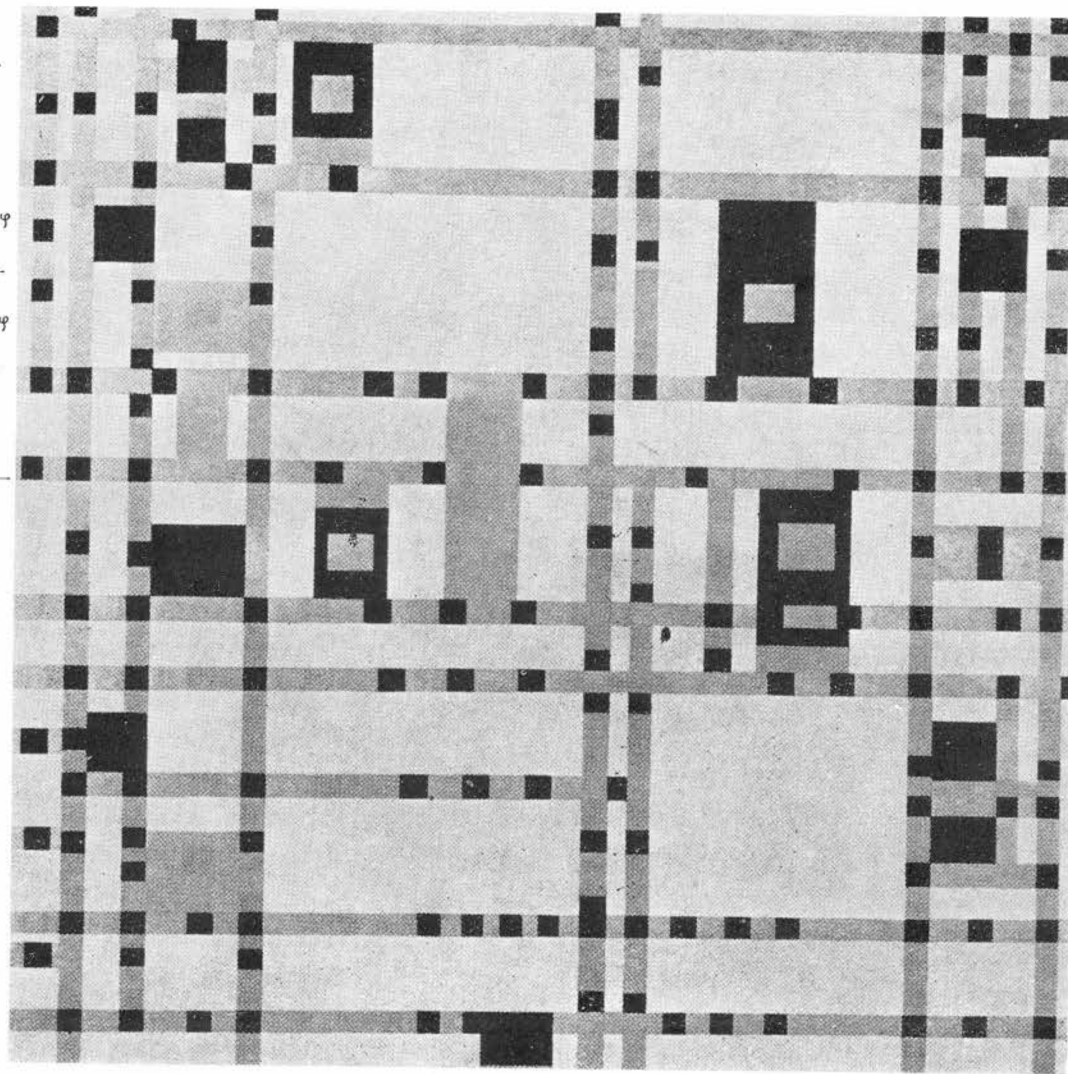


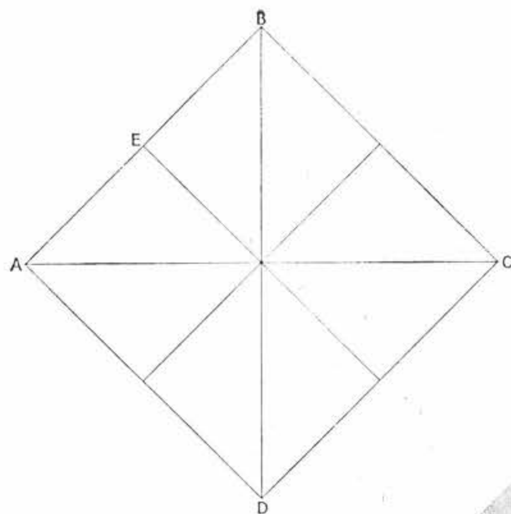


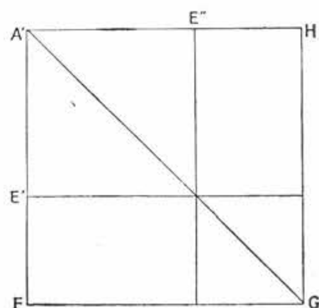
MONDRIAN: Broadway Boogie-Woogie.

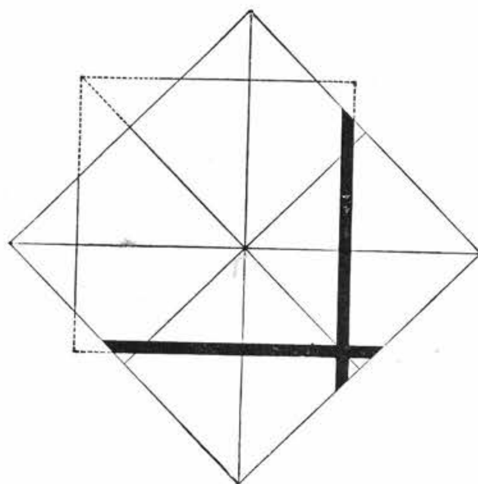
Orizontalele și verticalele din care se constituie această operă se află aproape toate pe raportul de aur. Pentru verticale, primele segmente astfel obținute vor fi la rîndul lor reîmpărțite de raportul respectiv, și tot așa de șase ori. Pentru orizontale, raportul va fi luat și reîmpărțit uneori înspre partea de sus, alteori înspre cea de jos. Liniile date de compas delimitează banda pictată, cînd de o parte, cînd de alta. Credem că artistul a vrut să dea prin aceasta o anumită suplețe operei. (New York, Museum of Modern Art).

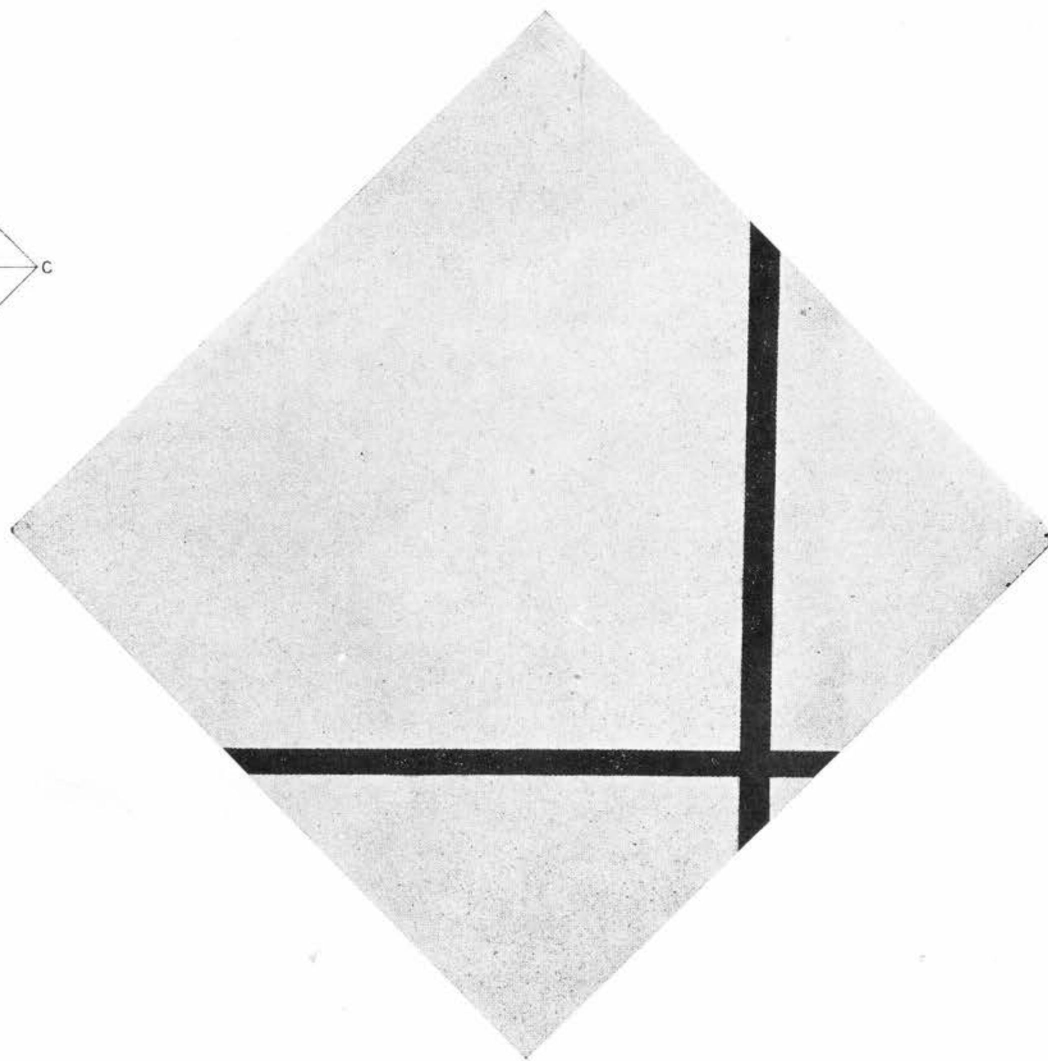












MONDRIAN: Compoziţie cu două linii.
Tabloul este un pătrat aşezat în vîrf în care două linii înfiripă un alt pătrat. Cum se petrece aceasta? Pe marele pătrat ABCD sînt trasate diagonalele şi medianele. Se obţin patru mici pătrate a căror latură AE va deveni marele segment al unui raport de aur A'E'F. Pe lungimea AF astfel obţinută s-a construit un nou pătrat A'FGH. Pentru a aşeza acest al doilea pătrat în primul, Mondrian suprapune cezurile de aur E' şi E'' pe diagonalele marelui pătrat AC, BD şi le face pe primele să se incrucişeze chiar la intersecţia secundelor. Astfel obţine schema definitivă. (Muzeul Municipal din Amsterdam).

Dialogurile V—VII tratează mai ales noua plastică în spaţiu. În ele vor fi găsite aplicaţiile cu privire la arhitectură, care aveau să aibă un atît de mare răsunet.

Astfel, cu o intransigenţă excepţională, Mondrian nu vizează decît expresia constantelor spiritului uman. Aplicarea acestor principii la lucrările sale, începînd din 1921, va fi la fel de intransigentă. Mondrian ajunge la schema în stare pură. Este un fel de confirmare extremă a tuturor cercetărilor noastre asupra şarpantelor. Fie că liniile servesc sau nu la delimitarea unei forme, dacă vrem să fim riguroşi în disciplina noastră trebuie să recunoaştem că schema conţine deja în ea principiul însuşi al frumosului. Nimeni înaintea lui Mondrian nu îndrăznise s-o dovedească. El obţine prin eliminare un singur fel de scheme, şi anume cele care exprimă suprema satisfacţie, liniştea. Lucrările sale cele mai izbutite se îndepărtează de simetrie; totul se mişcă în benzile ce se întretaie, dreptunghiurile, grosimea liniilor; « raporturi de poziţie », unghiul drept şi paralelele, « raporturi de proporţii », diviziunile simple şi numărul de aur, « raporturi de culoare », acordul discret şi sonor al tonurilor unite, toate aceste raporturi rupte uneori de ritmurile multiplicităţii. Un singur lucru contează: să creezi cu ajutorul unei matematici rigide o frumuseţe superioară, pură operă a spiritului, înveselind, prin intermediul ochiului, intelectul spectatorului. Şi aceasta explică o foarte curioasă întoarcere a lucrurilor, un fel de revanşă tardivă: planurile lui Alberti oferiseră directive artistice, criterii de frumuseţe pictorilor din timpul său, tablourile lui Mondrian îi orientează, în a-şi organiza faţadele, pe anumiţi arhitecţi din zilele noastre.

Concluzie

Scopul nostru nu era de a scrie o istorie completă a compoziției picturale. Numeroși sînt artiștii despre care n-am spus nici un cuvînt: aceasta nu înseamnă că ei ar fi disprețuit legile construcției. Aproape ca un navigator, am căutat să determin latitudinea. Pentru a ne atinge scopul, am analizat un mare număr de opere. N-am prezentat în această carte decît două sau trei lucrări de fiecare artist, deși ne-am străduit să studiem întreaga operă a unui autor. Studiul separat al unei lucrări este insuficient pentru a determina maniera personală a unui pictor; căci fiecare dintre ei are un tip de compoziție privilegiat, în care se reflectă epoca, studiile, temperamentul individului. Toate analizele se află în fișele noastre; în momentul selecției ne-am străduit să prezentăm doar lucrări care nu au mai făcut încă obiectul unor studii analoge.

Am reunit aceste observații sub titlul de *Șarpante*. Unii preferă să vorbească de *trasee geometrice*, iar Sutter de *linii estetice*. Prin termeni diferiți, se exprimă aceeași idee. Artiștii nu au încetat să mediteze la organizarea formelor, la armonia liniilor. În afară de aceasta artiștii din occident au suferit tirania cadrului și a simetriei, chiar dacă au fost tentați să se elibereze de ele. Aranjamentul interior a fost mai mult sau mai puțin complex în funcție de epocă; uneori el s-a redus la datele primare ale formei (diagonalele dreptunghiului); dar chiar complexitatea a fost obținută prin mijloacele cele mai simple.

Să încercăm să rezumăm rezultatele cercetării noastre.

Nu am avut încredere în abuzul de cuvinte atît de frecvent și greu de evitat: numere, muzică, legile armoniei; sensul, în accepția generală, al acestor cuvinte este vag și echivoc.

Numerele au o folosință foarte limitată. Dacă facem abstracție de termenii par și impar, precum și de aranjamentele ce nu depășesc cîteva elemente, pe care le putem inventaria direct, cu ochiul liber, fără calcul, numerele nu au intervenit cu adevărat în artele plastice decît în secolul al XV-lea, odată cu doctrina lui Alberti. Folosirea numerelor este delicată în pictură și caracterizează o epocă în care se lucrează cu cea mai mare aplicație; diviziunea unei lungimi în nouă părți, de exemplu, fără a fi dificilă, reclamă multă atenție. Am văzut cum au căzut aceste procedee în uitare, în ciuda obișnuinței vizuale care le-a mai prelungit utilizarea și în ciuda efortului de reînnoire făcut de baroc.

De asemenea, și cuvintele muzică, proporții sau armonie muzicală trebuie folosite într-un sens precis — chiar cînd este vorba de sensul pe care li-l dădeau artiștii Renaș-

terii. Expresia cea mai exactă ar fi: raporturi de consonanță. Dar după ce aceste raporturi au fost abandonate sau chiar total uitate, artiștii și cei care scriau despre artă au continuat să folosească cuvintele care se găseau în vechile tratate. Muzica, dealtfel, i-a obsedat întotdeauna pe pictori, ea le oferea comparații și metafore. Un amestec complex al acestor tradiții și analogii îl găsim în texte cum sînt cele ale lui Coypel; chiar în epoca noastră, căutînd compania muzicienilor și meditînd asupra asemănărilor picturii cu muzica, Kandinsky vorbește de « sunetul » unei forme, iar Paul Klee este atras de simbolismul și frumusețea scriiturii muzicale.

Restul este geometrie; și, uneori, o geometrie foarte simplă. Traseele cele mai greu de stabilit sînt cele din epoca gotică: ele pleacă de la poligoane regulate care trebuie construite cu multă rigoare. Aceste figuri, care de cele mai multe ori sînt înscrise în cadru, servesc de suport unei fantezii aparent inepuizabile. Dar construcțiile acestea dificile i-au plictisit repede pe pictorii care caută întotdeauna să simplifice șarpanta propusă de geometrie. Așa se explică succesul foarte semnificativ pe care l-a avut opusculul lui Dürer: *Metodă de construit un pentagon cu o singură deschidere de compas.*

Chiar și o singură deschidere de compas înseamnă mult. Pictorul nu folosește bucuros compasul. Va prefera să « bată » diagonalele tabloului său cu o sfoară mînjită cu cretă [1] și să se servească de diviziunile naturale ale dreptunghiului care, fiind date de punctele de încrucișare ale diagonalelor, nu cer un alt instrument decît o sfoară pentru a-i marca anumite trăsături sau pentru a reporta anumite lungimi. De aici încolo, combinațiile sînt numeroase; o variantă care îi interesează în mod deosebit pe pictori este rabaterea unei laturi pe alta, cu folosirea diagonalelor încrucișate ale celor două pătrate astfel obținute. Este un procedeu atît de firesc încît artiștii l-au folosit în toate epocile; dar această folosire pare să se fi generalizat în secolul al XIX-lea.

Sérusier își dă bine seama de dificultatea pe care o prezintă anumite trasee, cînd se ocupă de matematica de la Beuron. « Am revenit la sfintele măsuri. . .îți mărturisesc că nu mă descurc de unul singur și îmi pierd puțin capul », îi scrie lui Maurice Denis [2]; și aceasta pentru a-și bate joc de părintele Didier care stătea tot timpul cu compasul pentru proporție în mînă. Rezerva pe care o manifestau tinerii față de proporția de aur constituie o dovadă a dificultăților pe care le comportă folosirea ei. Această reticență a însemnat pentru noi un imbold în a examina compoziția folosită în diferite perioade ale istoriei cu o totală libertate și fără vreo idee preconcepută în favoarea numărului de aur. Credem că am arătat prin analizele noastre soluțiile multiple adoptate de fiecare artist, școală sau epocă. Am căutat întotdeauna să stabilim schema cea mai clară, și să ne rezumăm numai la ea.

O confruntare cum este cea pe care am întreprins-o noi dă întotdeauna în vileag procentul de arbitrar pe care-l au luptele duse între diferite tendințe. Sau, cum ar fi în zilele noastre, lupta dintre abstract și figurativ. În unele din acuarelele lui Gustav Moreau se află Kandinsky din prima lui perioadă. Iar în puritatea unui Mondrian nu regăsim oare rigoarea compoziției din evul mediu? Prospețimea unui Paul Klee este mai prejos decît aceea a unui Fra Angelico?

Să mai adăugăm că noi, partizani ai construcției geometrice, ne bucurăm cînd o vedem că devine uneori chiar forma pe care opera o evidențiază, fără a crede însă

[1] « Ia-ți bine toate măsurile, bătînd cu o sfoară ca să iei mijlocurile spațiilor . . . », Cennino CENNINI, *op. cit.*, p. 77.

[2] *Op. cit.*, p. 76.

că geometria reprezintă totul în pictură. Opera de artă se hrănește din tensiunea existentă între diferitele sale componente.

În încheiere să ne fie îngăduită afirmația: ceea ce am învățat despre construcție în artă nu este valabil numai pentru artă.

În secolele trecute, artei exacte, analitice, riguroase i se opuneau tehnici empirice. Gîndirea matematică, unul din lucrurile cu care omul se poate mîndri, a crezut că nu este de demnitatea ei să se ocupe doar de perfecționarea meșteșugurilor; simțea nevoia căutării frumosului. Astăzi, matematica a pătruns, prin mecanică, și ne-a modelat viața pînă într-atît încît i se opune o artă de negație și revoltă, expresie extensivă a eului, un nou romantism sau o simplă reacție explozivă a individului la chingile conformismului. « Această activitate (a spiritului) este atît de dură, încît uneori spiritul obosește și simte nevoia să se destindă, să se deformeze, să accepte pasiv ceea ce îi parvine din profunzimile oceanice ale vieții. El are certitudinea reîntineririi prin apelul la instinctul brut, lăsîndu-se pradă impresiilor fugitive. . . răstoarnă ordinea logică, dar aceste revolte și frămîntări spirituale au ca scop inventarea unor forme noi »[3].

Și matematica, generalizîndu-se, rămîne legată de căutarea frumosului. Uneori, în același timp am putea spune, în forma unui vapor, a unui avion, ai surprinzătoarea revelație estetică pe care utilul și funcționalul o disimulează prea adesea pentru privirea oamenilor obișnuiți. Artistul trebuie să degaje această frumusețe, să o facă vizibilă pentru toți și să o perceapă cu prospețimea oamenilor din secolul al XV-lea, care admirau « această mare varietate de figuri, cu numeroase baze și forme, legate prin simfonia acordurilor lor »[4].

---

[3] H. FOCILLON, *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, 1977, p. 85.

[4] *Pacioli*, cap. VI.

Bibliografie

ACKERMAN, J. S., *Ars sine scientia nihil est, gothic theory of architecture at the cathedral of Milan*, în *The Art Bulletin*, iunie 1949.

ALBERTI, L. B., *De re aedificatoria*, Florența, 1485. Traducere franceză de Jan Martin, Paris, 1553.

— *Della pittura*, Veneția, 1547. Ed. Quellenschriften, Viena, 1877 (ital. și germ.). Ed. C. Popelin, Paris, 1868. Ed. L. Mallé, Florența, 1952.

APOLLINAIRE, G., *Les Peintres cubistes*, Paris, Athéna, 1913.

BACOU, R., *Odilon Redon*, Geneva, Cailler, 1956.

BALTRUŠAITIS, J., *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, Leroux, 1931.

— *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris, O. Perrin, 1955.

— *Réveils et prodiges, le gothique fantastique*, Paris, A. Colin, 1960.

BATAILLE, G., *Manet*, Geneva, Skira, 1955.

BEOTHY, E., *La Série d'or*, Paris, Chanth (1932).

BEOȚIU, *De musica*, Veneția, 1491—1492, Leipzig, 1872.

BERNARD, E., *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, R.G. Michel, 1925—1926.

BLANC, CH., *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris, 1870.

— *Grammaire des arts décoratifs*, Paris, 1882.

BLUNT, A., Teză rezumată în *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1933, p. 125 și urm.

— *Artistic theory in Italy*, 1450—1600, Oxford, 1940, Londra, 1954.

BRISEUX, C. E., *Traité du beau essentiel dans les arts . . .*, Paris, 1752.

CABANNE, P., *Degas*, Paris, Tisné, 1957.

Cennino CENNINI, *Le Livre de l'art ou Traité de la peinture*, trad. franceză de Mottez, Paris, 1858.

CHARPIER, J. & SEGHERS, P., *L'Art de la peinture*, Paris, Seghers, 1957.

CHASTEL, A., *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, P.U.F., 1959.

CHEVREUL, E., *De la loi du contraste simultané des couleurs . . .*, Paris, 1827, 1839 și 1889.

CLARK, Kenneth, *L'Art du paysage*, 1948, trad. franceză, Paris, Julliard, 1962.

— *Piero della Francesca*, Londra, Phaidon, 1951.

Colocviul Nicolas Poussin, publ. sub îngrijirea lui A. Chastel, Paris, C.N.R.S., 1960, 2 vol.

COLONNA, F., *Hypnerotomachia Poliphili (Le Songe de Poliphile)*, Veneția, 1499, Ed. franceză, Paris, 1546.

COREMANS, P., *L'Agneau mystique au laboratoire, Les Primitifs flamands*, III, 2, Anvers, 1953.

COUSIN, J., *Livre de pourtraicture*, Paris, 1571.

COYPEL, A., *Discours prononcés dans les conférences de l'Aacadémie royale de peinture . . .*, Paris, 1721.

DAVID, J., *Le Peintre Louis David*, Paris, 1880.

DEGAS, E., *Lettres*, publicate de M. Guérin, prefață de D. Halévy, Paris, Grasset, 1931.

DELACROIX, E., *Journal*, publicat de A. Joubin, Paris, Plon, 1932, 3 vol.

DENIS, M., *Nouvelles théories . . .*, Paris, Rouart & Watelin, 1922.

DIEHL, G., *Henri Matisse*, Paris, Tisné, 1954.

DORIVAL, B., *Les Étapes de la peinture française contemporaine*, Paris, Gallimard, 1946, 3 vol.

DORRA, H. & REWALD, J., *Seurat*, Paris, Les Beaux-Arts, 1959.

COLOMBIER, Du P., *Histoire de l'art*, Paris, Fayard, 1942.

— *Les Chantiers des cathédrales*, Paris, Picard, 1953.

Du FRESNOY, C. A., *L'Art de peinture*, Paris, 1668, 1673.

DÜRER, A., *Underweysung des Messing*, Nürenberg, 1525.

— *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürenberg, 1528, trad. franc. de L. Meigret, Paris, 1557.

— *Briefe, Tagebücher und Reime*, ed. Thausing, Quellenschriften, Viena, 1872.

— *Records of the journey to Venice and the Low Countries*, Boston, 1913.
EMANAUD, M., *Géométrie perspective*, Paris, Doin, 1921.
Euclid, *Les XV livres des éléments géométriques*, Paris, 1622.
Félibien des AVAUX, A., *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, Paris, 1666—1685.
— *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1669.
FÉNÉON, F., *Les Impressionnistes en 1886*, Paris, publ. de la Vogue, 1886.
FICINO, M., *Opera*, Basel, 1576.
FOCILLON, H., *La Peinture aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Laurens, 1928.
— *La Vie des formes*, Paris, Leroux, 1934, ed. a IV-a, P.U.F., 1955.
— *Art d'Occident*, Paris, A. Colin, 1938.
— *Piero della Francesca*, Paris, A. Colin, 1952.
FONTAINE, A., *Conférences inédites de l'Académie de peinture et de sculpture*, Paris, Laurens.
Funck-HELLET, *Composition et nombre d'or dans les œuvres de la Renaissance*, Paris, Vincent-Fréal, 1950.
GIORGI, F., *De Harmonia mundi totius*, Veneția, 1525.
LOMAZZO, G. P., *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1584 și 1844.
— *Idea del tempio della pittura*, Milano, 1590.
— *Traité de la proportion naturelle et artificielle des choses*, gravuri de Hilaire Pader, Toulouse, 1649.
HABASQUE, G., *Le Cubisme*, Geneva, Skira, 1959.
GAUDET, P., *Cours de perspective*, Paris, Vincent-Fréal, 1929.
GHYKA, M., *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, Gallimard, 1927.
— *Le Nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens . . .*, Paris, Gallimard, 1931, 2 vol.
GILSON, E., *Peinture et réalité*, Paris, 1958.
Girodet-TRIOSON, A. L., *Oeuvres posthumes*, Paris, 1829.
GROHMANN, W., *Paul Klee*, Paris, Flinker, 1954.
HAUTCOEUR, L., *Les Proportions mathématiques et l'architecture*, în *Gazette des Beaux-Arts*, decembrie, 1937.
HENRY, Ch., *Introduction à une esthétique scientifique*, Paris, în La Revue contemporaine, 1885.
— *Cercle cromatique*, Paris, 1888.
HOFFSTADT, F., *Principes du style gothique à l'usage des artistes et des ouvriers*, trad. franceză, Franckfurt, 1847.
HOLDERBAUM, J., *A Bronze by Giovanni Bologna and a paiting by Bronzino*, în *Burlington Magazine*, dec. 1956.
HUYGHE, R., *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955.
— *L'Art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960.
JEAN, M. & MEZEI, A., *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Ed. du Seuil, 1959.
JORDAN, *Der Vermisste Traktat des Piero della Francesca über die fünf Regelmässigenkörper*, în *Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen*, I, 1880.
JOUIN, H., *Conférences de l'Académie royale de peinture*, Paris, 1883.
KAHNWEILER, D. H., *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1946.
KANDINSKY, W., *Du Spirituel dans l'art*, Paris, Ed. de Beaune, 1954.
LAPAUZE, H., *Ingres, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1911.
LAUER, J. P., *Le Problème des pyramides d'Égypte*, Paris, Payot, 1952.
LENZ, P., (Père Didier), *L'Esthétique de Beuron*, trad. de P. Sérusier, Paris, 1905.
LHOTE, A., *Parlons peinture*, Paris, Denoël & Steele, 1936.
— *Traité du paysage et de la figure*, Paris, Grasset, 1958.
LUND, F. M., *Ad quadratum. Étude des bases géométriques de l'architecture dans l'Antiquité et au Moyen Age, découvertes dans la cathédrale de Milan*, Paris, 1922.
MAILLARD, E., *Du nombre d'or*, Paris, Tournon, 1943.
MALRAUX, A., *Saturne*, Paris, La Pléïade, 1950.
MARTIN, H., *Les Joyaux de l'Arsenal, I. Psautier de Saint Louis et de Blanche de Castille*, Paris.
MEDER, J., *Die Handzeichnungen*, Viena, Schroll, 1923.
MENGS, A. R., *Oeuvres complètes*, Paris, 1786, 2 vol.
MICHEL, P. H., *La Pensée de L.B. Alberti*, Paris, 1930.
— *De Pythagore à Euclide*, Paris, 1950.
NICOLLE, J., *La Symétrie dans la nature et dans les travaux des hommes*, Paris, La Colombe, 1955.
PACIOLI, L., *Summa de arithmetica*, Veneția, 1494.
— *La Divina proportione*, Veneția, 1509. Ed. Winterberg, Quellenschriften, Viena, 1889. Ed. Fontes Ambrosiani XXXI, Milano, 1956
Paillot de MONTABERT, *Traité complet de la peinture*, Paris, 1829, 9 vol.
PALLADIO, A., *I Quattro libri dell'architettura*, Veneția, 1570.
PANOFSKY, E., *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1921, p. 208.
— *The Life and art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1955.

Les Peintres futuristes italiens, Exposition, Paris, Bernheim jeune, 1912.
PICARD, Ch., *Manuel d'archéologie grecque, la sculpture, période classique*, Paris, Picard, 1939.
PICARD, Ch. & FOUGÈRES, G., *L'Acropole*, Paris, Morancé, 1910.
Piero della FRANCESCA, *De quinque corporibus regularibus*, Ed. Winterberg, Repertor. für Kunstwissenschaft, 1882. Ed. Mancini du Codex vaticano-urbinate nr. 632, 1913.
— *De prospettiva pingendi*, Ed. Winterberg, Strasbourg, 1899. Ed. G. Nicco Fasola, Florența, 1942.
POZZO, A., *Prospettiva de'pittori et architetti*, Roma, 1717, 2 vol.
REDON, O., *A soi-même, journal*, 1867—1915, Paris, Floury, 1922.
REY, R., *La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIX^e siècle*, Paris, les Beaux-Arts, 1931.
REYNOLDS, J., *Oeuvres complètes*, Paris, 1806.
— *Discours sur la peinture*, Paris, 1909.
RICKERT, M., *Painting in Britain, the Middle-Ages*, Londra, Penguin-books, 1954.
ROOSES, M., *L'Oeuvre de Rubens*, Anvers, 1886—1892.
RZIHA, F., *Studien über Steinmetz-Zeichnen*, Viena, 1883.
SCHWOB, L., *Réalité de l'art*, Lausanne, Rouge, 1954.
SERLIO, S., *Tutte l'opere d'architettura e prospettiva, diviso in sette libri*, Veneția, 1584, Ed. franceză a cărții a II-a de Jan Martin, Paris, 1545.
SÉRULLAZ, M., *Les Peintres impressionnistes*, Paris, Tisné, 1959.
— *Les peintures murales de Delacroix*, Paris, les Éditions du Temps, 1963.
SÉRUSIER, P., *L'A.B.C. de la peinture*, cu un studiu despre P. Sérusier de Maurice Denis, Paris, Floury, 1942.
SEUPHOR, M., *Piet Mondrian, sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1956.
SIGNAC, P., *De Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Floury, 1911.
SOURIAU, E., *La Correspondance des arts*, Paris, Flmamarion, 1947.
— *La Structure de l'œuvre d'art*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1956.
— *Y a-t-il une palette française?* în *Art de France*, II, Paris, 1962.
STECHOW, W., *Dürers Bologneser Lehrer*, in *Kunstchronik*, 1922, p. 251.
SUTTER, D., *Philosophie des Beaux-Arts appliquée à la peinture*, Paris, Morel, 1870.
— *Les Phénomènes de la vision*, în *L'Art*, 1880, I, p. 74 și urm.
VALLIER, D., *Villon*, în *Cahiers d'art*, 1957.
VASARI, G., *Le Vite de'più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insine al tempi nostri*, Florența, 1550—1568, Ed. franc. Paris, 1926. Ed. G. Milanesi, Florența, 1878—1906, 9 vol. Ed. C.L. Ragghianti, Milano-Roma 1945—1949, 4 vol.
VENTURI, L., *La Peinture contemporaine*, Milano, Hoepli, 1949.
VERDET, A., *Fernand Léger*, Geneva, Cailler, 1955.
Villard de HONNECOURT, *Album*, Paris, Bibl. Nationale, Ms. fr. 19093. Ed. Lassus et Darcel, Paris, 1858. Ed. H. Omont, Paris, 1927 (ed a II-a). Ed. H.R. Hahnloser, Viena, 1935.
VINCI, Leonardo da, *Trattato della piturra*, Paris, 1651. Ed. Ludwig, Quellenschriften, Viena, 1882, trad. franceză de Péladan, Paris, 1934. Ed. Mc. Mahon, 2 vol. Princeton, 1956. Ed. A. Chastel, Paris, Club des Libraires, 1960.
Viollet-LE-DUC, E. E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, 1858—1868.
VITRUVIU, *Architecture ou art de bien bastir*. Trad. de Jan Martin, ilustrații de J. Goujon, Paris, 1547.
WAHL, M., *Le Mouvement dans la peinture*, Paris, Alcan, 1936.
WILDENSTEIN, G., *Chardin*, Paris, les Beaux-Arts, 1933.
WITTKOWER, R., *Architectural principles in the age of Humanism*, Londra, Tiranti, 1949 și 1952.
WÖLFFLIN, H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Trad. franceză: *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon, 1952.
ZUCCARO, *L'Idea de pittori, scultori . . .*, Torino, 1607.

Indice de nume*

* Cifrele date cu caracter cursiv indică paginile unde numele sint menţionate la legendele ilustraţiilor.

Cézanne, Paul: 6, 99, 108, 156, *238*, *239*, 240, 242,

Cuprins